

ramona

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar
buenos aires
agosto 2007
10 pesos

73

Número especial

**Arte y política:
límites en cuestión**

por Ana Longoni,
Daniela Lucena
y Julia Risler

¿Es arte, es política?

Las palabras y las artes > María Stegmayer

Apuntes sobre la politicidad del arte > Lucas Rubinch

Música de fondo para cualquier fiesta animada > Diego González

Lo político en el nuevo cine argentino > Eduardo Cartoccio

(Mucho) después de Auschwitz > Darío Sztajnszrajber

Un intento fallido > Pablo Katchadjian

**Prácticas visuales,
comunicación y activismo
en América Latina**

Textos de
colectivos
activistas de
México,
Venezuela,
Colombia,
Ecuador,
Perú,
Uruguay

Además

Traducción exclusiva:

Notas sobre el espacio de la galería

Brian O' Doherty

ramona

revista de artes visuales
n° 73. agosto de 2007
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Editoras invitadas

Ana Longoni, Daniela Lucena y Julia Risler

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Melina Berkenwald, M777,
Diego Melero

Secretario de redacción

Augusto Idoyaga

Coordinación

Guadalupe Maradei

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones, distribución y ventas

Mariel Morel y Agustín Huarte

Prensa y organización de eventos

Julieta Reynoso, Carla Lucini

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores

ramonaweb

www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto

Roberto Jacoby

Producción

Laura Martínez Bigozzi

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Agenda y secciones

Clara Firpo, Guadalupe Marrero Gauna

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As

Coordinación general

Patricia Pedraza

Webmaster

Ricardo Bravo

Relaciones institucionales y proyectos

Julieta Regazzoni y Hernán Monath

índice

- 7 **DOSSIER ¿ES ARTE, ES POLÍTICA?**
- 8 **Las palabras y las artes**
María Stegmayer
- 10 **Apuntes sobre la politicidad del arte**
Lucas Rubinich
- 12 **Música de fondo para cualquier fiesta animada**
Diego González
- 16 **Lo político en el Nuevo Cine Argentino**
Eduardo Cartoccio
- 18 **(Mucho) después de Auschwitz**
Dario Sztajnszrajber
- 21 **Un intento fallido**
Pablo Katchadjian
- 23 **DOSSIER PRÁCTICAS VISUALES, COMUNICACIÓN
Y ACTIVISMO EN AMÉRICA LATINA**
- México**
- 25 **La Otra Gráfica**
- 27 **Otra Cultura es posible: no imposible**
Fran Ilich
- 30 **Contraataque Visual**
Diego Álvarez
- 33 **Venezuela**
Tiuna el fuerte
- 35 **Pal barrio lo que es del barrio**
Nuria Vila
- 38 **Colombia**
**Indymedia Colombia y La Txusma, colectivo de
resistencia y acción cultural**
Yako
- 40 **Ecuador**
**"Grupo de Educación Popular Yakinusha". Sobre los
talleres de creación audiovisual en Porotoyaku**
- 43 **Perú**
**Arte en el mapa de la ciudad, diez años de intervenciones
en espacios públicos**
en el Perú (1997-2007)
David Flores-Hora
- 46 **La intervención en el espacio público como herramienta
de cambio política y
psico-social desde el arte**
Lalo Quiroz
- 48 **Apuntes para una guerrilla cultural**
Jorge Alberto Miyagui Oshiro
- 51 **Uruguay**
Grupo MAM (Mujeres Artistas en Movimiento)
- 53 **Notas sobre el espacio de la galería**
Brian O'Doherty. Traducción de Pablo Vitalich

Del 8 de agosto al 15 de septiembre de 2007

PABLO REINOSO

nuevoespacio

MARINA DE CARO

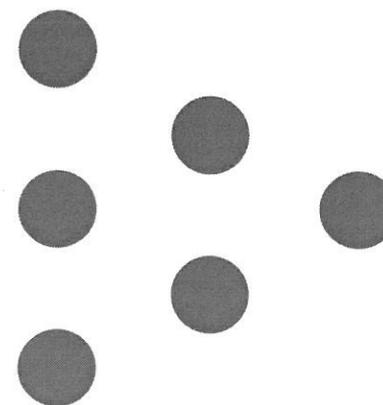
Los trabajos y los días
Contra hora-reloj

www.ruthbenzacar.com

Florida 1000 Buenos Aires Argentina

Teléfono 4313 8480 galeria@ruthbenzacar.com

RUTH
BENZACAR
GALERIA DE ARTE



PREMIO: 07 |
FUNDACION ANDREANI 08 |

Artes Visuales | Primera Edición

Entrega de premios

Viernes 5 de octubre 19:00 hs

Museo Juan B. Castagnino

Primera Edición del

Premio Fundación Andreani 07 / 08

destinado a las Artes visuales

Avda. Pellegrini 2202

Ciudad de Rosario, Provincia de Santa Fe

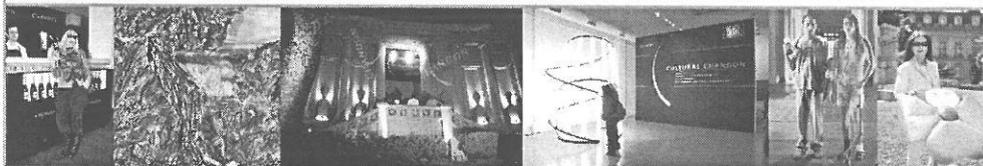
www.fundacionandreani.org.ar

FUNDACION
Andreani

Otra forma de llegar

CHANDON

desde siempre apoyando el Arte y la Cultura.



Presentación

En **ramona** 73 publicamos la primera entrega de un trabajo de investigación y reflexión de distintos investigadores y activistas de Argentina y América Latina que explora desde distintas aristas las relaciones entre arte y política, no pensándolas en tanto suma sino como reconexión e intersección, en sus mutuas imbricaciones y desbordes.

El material reunido es tan vasto que ocupará dos números sucesivos, en los meses de agosto y septiembre.

En esta primera ocasión, presentamos dos cuadernos: el primero reúne una serie de ensayos que parten de la pregunta "¿es arte, es política?" para pensar justamente la imposibilidad de definir límites o pertenencias precisas entre esferas autónomas. El segundo dossier, escrito en su mayor parte por integrantes de distintos colectivos de arte activista dispersos por países de América Latina, busca mostrar en un rápido paneo la diversidad de prácticas y experiencias que están actualmente en curso.

En la próxima entrega (**ramona** 74), el abordaje se centrará en experiencias visuales y comunicativas activistas dentro de Argentina, ofrecerá un análisis de las encrucijadas actuales del arte activista, y también un estudio acerca de los encuentros y desencuentros entre los artistas y el Partido Comunista Argentino en dos coyunturas históricas precisas: los años veinte y los cuarenta. Más allá de las distancias y especificidades de cada coyuntura histórica y de cada país, los dilemas que enfrentan estas prácticas suelen tener mucho en común.

Dossier

¿Es arte, es política?

Convocamos a una serie de investigadores y ensayistas de diferentes disciplinas a escribir un aporte para este número de **ramona** a partir de la pregunta "¿Es arte, es política?". Cada uno de ellos, a partir de alguna zona de cruce estético/política (un viaje por la Polonia de la Shoá, el revisitado arte argentino de los '60, el de los '90 y las lecturas que desató la censurada retrospectiva de León Ferrari en 2002, la realización de la performance "loquedesacomoda", la distinción entre el "Proyecto Ex Argentina" y el "Proyecto Venus", el Nuevo Cine Argentino o los dilemas de un hipotético artista "comprometido") se interrogan (y nos interrogan) acerca de los difusos y problemáticos límites de algunas experiencias actuales que ya no permiten ser pensadas desde las viejas categorías de "arte" y "política", y sus consabidos protocolos de encuentro. Desde perspectivas diferentes (e incluso contrapuestas), y sin llegar a plantear soluciones acabadas, este conjunto de textos nos confronta con la necesidad de replantear las viejas ideas frecuentadas sobre lo artístico y lo político, abriendo una serie de preguntas que contribuyen a enriquecer el debate sobre la actualidad, la utilidad y la productividad de esas categorías.

Las palabras y las artes

María Stegmayer¹

“La palabra es capaz de registrar todas las fases transitorias, imperceptibles y fugaces de las transformaciones sociales.”²

“El modo de acercarse a la verdad no es un intencionar, por consiguiente, un intencionar conociendo, sino un adelantarse y desaparecer en ella. La verdad es la muerte de la intención.”³

Esta breve reflexión se quiere esquivar, prefiere y asume el rodeo antes que el enfrentamiento directo o la hipótesis de partida y como punto de partida, opta por mantener un cierto suspenso –y renuncia de antemano– a la tarea de decir algo tajante o conclusivo acerca de la compleja relación entre arte y política, por no hablar de las múltiples lecturas y problemas a los que podría arrojarnos (y en efecto nos arroja) ese “y” interpuesto entre uno y otra (¿debería suponérselos en esa conjunción como dos esferas separables, circunscribibles; sería lo político del arte una suerte de agregado, condimento, valor, carácter sobre-añadido a la forma; es pensable una política por fuera de una estética, y no es –necesariamente– una estética también ella una política, por decirlo así, de la forma? ¿Es ese “y” la marca, la huella de una juntura, de un anudamiento primero, en el sentido de fundante y constitutivo, cuyo olvido hace estallar el dos que ahora nos interroga por su eventual con-tacto? Decía entonces, que más que encontrar aquí una clave de lectura para conseguir dar cuenta de esa relación en sus diversas y densas modulaciones: históricas, críticas y, hay que decirlo también, estético-políticas, excede el espacio de esta modesta intervención. Más bien quisiera ensayar una suerte de rodeo atendiendo, en el espíritu de los dos epigramas propuestos, a ciertas palabras, no tanto en términos de lo que ellas significan en su intención de decir, sino en tanto pistas,

ecos, *indicadores sensibles* diría Bajtin –en términos de lo que han ido tejiendo– en pos de escuchar sus resonancias y reverberaciones como el modo de ir dando textura a cierto presente de las artes visuales, más aún cuando este terreno impreciso que acá llamamos “artes visuales” pareciera des-hacerse en un conjunto de prácticas y estrategias que no se dejan reconducir –inmediatamente– a una esfera de límites claros. Creemos se deja escuchar en ellas, en las palabras que insisten aquí y allá para caracterizar el impulso, los objetivos y el funcionamiento de ciertas iniciativas artísticas y no artísticas algo más de lo que ellas quieren decir al decir lo que dicen: abordarlas no en tanto vehículos inequívocos de significado sino en tanto *materialidades expresivas*; ver en ellas los elementos de una constelación que algo anuncia y denuncia –se trata de escuchar el murmullo– en su auto-exposición. Una primera tentativa a la que nos lanzan los términos “proyecto, experiencia, territorios, conversación, circulación, tránsito, pasaje, diálogo, multiplicidad, co-participación” creo nos puede ayudar a vincular dos “escenas enunciativas” alrededor de las cuales se pueden dibujar en principio dos modos divergentes de invocar al arte en una cierta relación con la sociedad: a una la llamaremos escena del “arte político”, y nos referiremos aquí a eso que bajo el nombre de Proyecto Ex Argentina se propuso explícitamente (y además inscribiéndose en la herencia de *Tucumán arde* como modelo de intervención artístico-política) como una investigación crítica que otorgara *visibilidad* a las causas que condujeron a la crisis (política, económica y social) producto de las políticas neoliberales de las que la Argentina sería un “caso testigo” y cuyo climax se materializó en las críticas jornadas de 20014, y por otro, a la escena que llamaríamos de las “micro-políticas” y que, para aludir a una de sus expresiones más significativas en nuestro medio, tenemos presente al Proyecto Venus, una “mi-

cro-sociedad autogestionada, una red de grupos e individuos que quieren intercambiar bienes, servicios, habilidades y conocimiento (...) un juego económico y un experimento *político*, que está en cambio continuo gracias a las imprevisibles combinaciones de los proyectos y deseos” cuyas actividades se extendieron durante un período más o menos paralelo. En principio no pareciera haber mucho en común –por no decir muy poco– entre ambas propuestas. Pero si nos detenemos en las palabras, podremos hacer otros énfasis. Para empezar, la noción de proyecto les da título a ambos emprendimientos⁵. Creo que en la palabra proyecto (que reenvía a la arquitectura) se deja leer un interés por componer un territorio, diseñar un espacio o plataforma, habilitar ciertos recorridos, promover la circulación de sentidos, el tránsito y el azar de los encuentros, en síntesis un modo de habitar como de producir “comunidad” (ya no como sustancia sino como performance): esta preocupación “arquitectónica” que antes se realizaba en la obra, o en la producción de representaciones, ahora se desplaza al privilegio de otra instancia: la de la experiencia. ¿Qué tipo de experiencias? Parece innegable que se apunta a la indagación de las condiciones que harían posible experiencias de diálogo, de intercambio, de comunicación de y entre espacios y sujetos diversos. Entonces, el territorio (distinto del lugar fijo ya que se compone y des-compone en relaciones) como proyecto y como instancia móvil, abierta, inacabada, como proceso, devenir. Ahora bien, cabe preguntarse volviendo al inicio de este escrito, si este énfasis en la circulación de sentidos, y por tanto en la proliferación de diferencias y micro-transformaciones (no restituibles como momentos de una totalidad plena) no se abisman, en su continua e ininterrumpida remisión, a la lógi-

ca de la identidad ¿Cómo asegurar aquí que las diferencias no son la contra-cara de un Uno ahora lejos de ser ubicable en un centro sino más bien des-centrado, des-ancorado, des-materializado en su constante fluir, pero no por eso menos vigente? No es esta inmensa y aterradora capacidad de traductividad constante de aparentes diferencias equivalentes (y por tanto lejos de una diferencia que haga justicia a la singularidad) aquello que marca el giro de un capitalismo que algunas han llamado no casualmente “semiótico”, aludiendo a la más que nunca omnipresente lógica de un intercambio que requiere y realiza de y en la proliferación de diferentes el dominio de lo igual ¿Qué tipo de estrategia podría interrumpir, astillar lo que aparece como un presente que se reconoce pleno y confiado en su capacidad de producir experiencias diferenciales? ¿Qué se dice al decir que la experiencia se hace “presente” como objeto privilegiado de ciertas prácticas? ¿Qué lugar quedaría para lo inexperimentable como marca irreductible de ausencia, y que solo entonces en el reconocimiento de ese “ya no” podría destellar como anhelo de eso que la palabra experiencia no acierta a decir, no consigue apropiarse? ¿No recusa ese énfasis la urgencia de pensar una estética y una política de lo in-comunicable, de lo in-apropiable, que interrumpa en lugar de asegurar la circulación de los sentidos? ¿Qué se les escapa hoy a las experiencias que propone el arte, la política? ¿Qué se le escamotea a la experiencia o al diálogo cuando se los celebra incluso, o más aún, en su provisoriedad, en su fugacidad? ¿Cuál es el des-encuentro que habría que registrar, reclamar, allí donde el encuentro –y en la eficacia performativa que resulta de asunción– no se consuma? Quizás estas preguntas se sostienen todavía en la inflexión im-productiva, apenas murmurada, de ciertas palabras.

1> Socióloga de la UBA. Becaria doctoral de CONICET. Docente en la carrera de Sociología/UBA y en la de Diseño

Gráfico FADU/UBA.
2> Bajtin/Voloshinov, El marxismo y la filosofía del lenguaje, p. 44.

3> Walter Benjamin, El origen del drama barroco alemán, p. 18.

4> La muestra que da cuerpo a la última etapa del Proyecto Ex Argentina (2002-2006) se llamó “La normalidad” y fue reseñada profusamente como un espacio que se destacó por haber aglutinado una serie de producciones artísticas, y a un grupo de individuos y colectivos de

artistas pero también activistas políticos, investigadores militantes e intelectuales, cuyo trabajo reclamaba una lectura en clave eminentemente “política”. En efecto, como señala el catálogo la muestra no se concibe solo como “una muestra de arte” sino que es también

“el deseo de producir un espacio de encuentro, reflexión e intercambio de ideas, estrategias y experiencias”.

5> También bajo la denominación de proyecto y en sintonía semántica con estas iniciativas pueden mencionarse al Proyecto Trama y al Proyecto Duplus.

Apuntes sobre la politicidad del arte⁶

Lucas Rubinich⁷

La pregunta ¿cuales son las dimensiones de politicidad del arte? quizás se pueda responder de una buena manera, desplegando antes un par de cuestiones que creo son básicas para abordar el problema. La primera es la necesidad de incorporar una mirada analítica que tome en cuenta la relativa autonomía del mundo artístico desde la modernidad para acá, lo que torna irremediable en el análisis la atención puntual a las lógicas particulares de ese espacio para procesar las relaciones con la historia política, económica y social, y también las disputas en el interior de ese mundo específico. La segunda, que está incluida en la perspectiva mencionada antes, pero que se hace necesario marcar su singularidad, es reconocer la productividad analítica de una noción histórica de lo relacional. Y entonces esto supone a la vez que cuestionar las nociones superficiales de contexto como generadores de politicidad en el arte, encontrarla en las peculiaridades de la construcción del objeto y en cómo este se relaciona con las doxas sociales, políticas y artísticas. El arte interviene, más allá de la intencionalidad de sus productores, con distintas capacidades y con diferentes resultados -casi nunca previstos-, en las luchas por la imposición de visiones del mundo. Desde las especificidades de sus ámbitos conformados históricamente, interviene en esas luchas que irremediablemente forman parte del fluir cotidiano. Y como en el mundo del arte y la cultura, desde la modernidad para acá hay, cual en un supermercado, bandejas que albergan paquetes de distintas concepciones estéticas e ideológicas, esto resulta un mundo dinámico y potencialmente turbulento, que nunca refleja miméticamente el orden dominante. Los intelectuales están entre, pero no sobre las clases, decía angustiado Karl Manheim,

tratando de salir del brete de la compleja determinación de la acción en el mundo de la cultura. En esos espacios, que son obviamente parte constitutiva del mundo social hay luchas, tensiones, indiferencias. Acciones todas entendibles si se las piensa relacionamente. No se explica un punto (una obra) en ese espacio por las características intrínsecas de ese punto. No hay esencias hegelianas en el mundo del arte, como no las hay en el mundo social en general. Claro que mucho menos se explica por una noción vulgar de contexto. Ese punto -objeto artístico- puede construirse con sogas que se lanzan a lo hecho en otro momento de la historia del arte o de diversas zonas de la historia de las sociedades humanas. Elementos de múltiples zonas de la vida cotidiana en relación con diversas tradiciones estéticas construyendo otras cosas, o quizás reproduciendo convenciones bajo alguna variación. Las que interesan en este caso no son las peleas miserables por lugares reales en la distribución de prestigio de ese mundo, sino las que -aún alentadas en casos individuales por las bajas pasiones humanas- se transforman por su implicación en esa compleja trama de relaciones, en luchas estéticas. En 1944 en el único número de la revista *Arturo Rhod Rothfuss* decía: "Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema que solo desaparece cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad". En lo que resulta de estas reflexiones hay politicidad. Allí hay vitalidad cultural y politicidad del arte. Como puede haberla en las acciones inspiradas por estas palabras que son una parte del manifiesto "La estética de lo

roto" del grupo Escombros escrito en 1980: "La obra de arte como el café instantáneo y las jeringas descartables, se hace se usa y se tira. No es un objeto, sino una actitud: el arte es una manera apasionada de vivir". ¿Por qué allí hay vitalidad cultural y politicidad? Porque la pelea estética contra una posición cristalizada en el mundo del arte desacomoda. Y no solo desacomoda ese algo que ya no dice nada o que nunca dijo nada. También desacomoda las relaciones sociales concretas que conforman ese mundo prestigiado y carente de vitalidad: relaciones con zonas del mercado, con la crítica, con los curadores, etc. Y esas peleas no suponen, aunque existan, guerras de pandillas artísticas o la de bichos particulares entre sí. Son elementos que se entrecruzan en un fluir complejo portados por cuerpos, por obras, por relaciones sociales concretas. Y en las disputas reales los triunfadores y derrotados y aún los que han mirado indiferentes, se llevan sus marcas, sus heridas o sus gestos de dominio, su frustración, su misma voluntad de aislamiento, como parte de una herencia a veces levantada como bandera y otras como cicatrices rebeldes o simplemente ignoradas, pero existentes. Las obras de arte, materiales e inmateriales, son un constructo, un objeto construido. Puedo recurrir -y dudo porque son gestos que suelen tener algo de subordinación-, a una cita de autoridad que me parece simpática y es una herramienta pertinente, como la de un viejo libro de Bachelard hablando de los objetos científicos. Decía Bachelard peleándose con nociones ingenuas de relación con eso que llamamos lo real: "Nada es espontáneo. Nada está dado. Todo se construye". Y esa construcción de arte es portadora potencial de una significación poderosa -aunque a veces no inmediatamente- porque actúa, interviene, desde un espacio privilegiado, en la difuminación de visiones del mundo. Visiones del mundo que son intensidad de colores, formas, prácticas, lugares comunes y experiencias condensadas trabajadas desde algunas tradiciones artísticas. In-

tervienen. Sí, claro que intervienen. Hoy en cualquier ciudad occidental al caminar por cualquier calle se cruzan imágenes que forman parte del cotidiano y que refieren a formas y colores que son producto de las primeras vanguardias del siglo XX. Sentidos comunes, prenociones, convenciones, doxas, hay en todos los espacios y tienen múltiples dimensiones. El trabajo artístico no necesariamente reflexivo sobre esas doxas (que pueden ser artísticas, prácticas de vida cotidiana, ideas sobre el amor, la belleza, la legitimidad de una intensidad de color, combinación de texturas, materiales concretos) genera desacomodamientos. A veces contundentes cuando se trata de rupturas sin más, pero otras, sutiles casi imperceptibles cuando acompañan y resignifican elementos del fluir cotidiano del arte y de los elementos nombrados como no artísticos. Allí hay vitalidad y politicidad del arte. La obra, cualquiera, también la experimental que no encuentra gustos sino en reducido grupos de pares es un producto histórico, resultado complejo de un contexto imaginado como constructo histórico. Y quizás esa obra en su soledad coyuntural tiene una inmensa potencialidad política porque desacomoda tanto que produce ya no rechazo (siempre bienvenido en el mundo de la cultura) sino indiferencia. Politizar un obra no es relacionarla tontamente con un contexto social entendida en un sentido banal. No quiere decir mandar una especie de paracaidistas globales a la frontera en Tijuana a hacer arte filantrópico. Arte de ONG internacional. Pero, en verdad, como el contexto es más complejo que esa experiencia de "arteturismo filantrópico globalizado", y repito, se arma con un complejo carnaval de tradiciones, es probable que uno de esos marcanos paracaidistas produzca un objeto acción o lo que sea con densidad estética, con poder desacomodador. La simple aparición del contexto (entendido en el sentido de vulgata como contexto social donde hay injusticia y degradación de la iden-

6> Estas notas son deudoras de lo dicho como parte de la performance que realicé con la curaduría de Diego Melero, en el Gabinete de Arte y Política

de la Galería Arcimboldo con el título "loquedesacomoda" el día 28 de noviembre de 2006.

7> Sociólogo. Director de la Carrera de Sociología de la UBA. Director de la revista *Apuntes de investigación*.

tividad humana) no necesariamente politiza en el sentido desacomodador. Puede ocurrir todo lo contrario. El cartel político, la unidireccionalidad que acompaña esa idea de contexto en su forma banal, puede tranquilizar tu trabajo siempre angustiante sobre los elementos de las diversas tradiciones estéticas que armen tu objeto, acción o lo que sea, y el sentido común, la doxa de la sensibilidad política pequeñoburguesa preocupada por la injusticia del mundo pueden teñirlo con una fuerza poderosa y transformarlo en pura y simple reproducción de ideología dominante con retórica rebelde. Reproducción de estéti-

Música de fondo para cualquier fiesta animada

Diego González⁸

¿Es política? En los buenos viejos tiempos, la respuesta pareció estar ligada a la idea de eficacia. Haya sido o no así, esta impresión persiste fijada en el presente también por la teoría. Agotadas las políticas revolucionarias y las prerrogativas vanguardistas, no son pocos los que hallan respuestas de provecho político a las preguntas que el arte se hace en torno a su propia *naturaleza*. La política, se sabe, ahora también, es una cuestión de lenguaje. Si la izquierda es nada más que un lugar en la memoria, bien que la política podría ser un juego de espejos. Así: todo es política a veces; otras, nada lo es. Para los nostálgicos de las certezas, queda, sin embargo, alguna especie de consuelo. La vulgarización de cierta teoría dominante en la sociología de la cultura nos muestra que hay cuestiones locales que también pueden ser políticas así queden ellas cir-

cas dominantes internalizadas que hacen no decir nada a quien quiere decir algo. Quizás eso no sea percibido como un problema político. Yo creo que sí. Es un problema en la construcción de un objeto para un artista. “La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas”, decía Oliverio Girondo hace más de setenta años “Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles.” Construir objetos que desacomoden nuestra mirada naturalizada que revitalicen el mundo; en eso está la politicidad del arte.

cunscriptas en las fronteras de lo que se suele llamar el campo artístico. Y con solo pensar en términos relacionales, encontramos, sin más, la política. Recuérdese sino aquel sentido común sobre el arte de los noventa en Buenos Aires que nos mostraba cómo aun cuando las formas fuesen (supuestamente) reaccionarias no debíamos dejar de atender a la (supuesta) impronta progresista y *democratizadora* del circuito institucional que las albergaba o las propiciaba. Este texto quiere intervenir polémicamente en ese escenario. No se deja de hablar de lo político en el arte y, sin embargo, la política aparece cada vez más abstraída de la vida y la experiencia de los sujetos. La pregunta, ahora, es tanto a *qué llamamos política* como de *la política de quién* se trata. ¿Se trata del encuentro entre personas por intermedio de las obras o es apenas el juicio que sobre sus efectos hace un espectador ideal y privilegiado, capaz de pensar en abstracciones

⁸ Licenciado en Comunicación, docente e investigador de la UBA.

como el *público* o en esa parcela de lo social llamada *campo* o en ese recorte seriado llamado *historia del arte*? Por eso su recorrido, y por eso el muy distinto uso y revisión que en cada estación se hará de los argumentos ajenos. Las discusiones que ahí se entablen, remitirán ineludiblemente a determinados desarrollos conceptuales (me refiero a los de Rosalyn Deutsche y también al de Alexander Kluge y Oskar Negt).⁹ El fin no es reponer una supuesta significación originaria de las obras, sino apenas apuntar que el arte en una esfera pública fragmentada tiene efectos bastante más contradictorios y complejos que lo que las concepciones unidimensionales de la política nos permiten pensar. En el más lúcido de los textos que se han publicado sobre el arte de los noventa, Inés Katzenstein señala cómo, lo que en otros contextos podría haberse leído como “un esteticismo con objetivos concretamente políticos”, en la escena local “se despolitizó, se generalizó, y se encasilló como síntoma de una actitud bautizada liviana frente a las cuestiones tanto estéticas como políticas”.¹⁰ Por un lado, por sus resoluciones formales (destreza técnica entendida como manualidad laboriosa y decorativa). Pero, por el otro lado, y decisivamente, porque las cuestiones relativas a la identidad homosexual y de género no eran discutidas públicamente. Aquí, en el marco de una argumentación que perseguía otros fines, se roza el meollo de la cuestión. Teniendo en cuenta que los artistas sobre los que Katzenstein hace foco son los del “grupo del Rojas” bien cabe preguntarse hasta qué punto esos asuntos eran parte de su agenda. Sin duda, que si se aplicase un criterio unidimensional de eficacia podría de-

cirse que la intervención del arte de los noventa en la esfera pública fue esencialmente apolítica. Claro que habría que suponer también, y con poca razón, que esos artistas hacían parte de su propia carne el resultado de esas abstracciones: esto es, no concebir otra política posible para el movimiento homosexual que la reivindicación legalista. Que los pasados militantes de figuras emblemáticas de este grupo (Jorge Gumier Maier o Marcelo Pombo) no se correspondieron con esta última opción es un dato conocido. Que su propia posición había llevado las de perder en las disputas al interior de la Comunidad Homosexual Argentina también. Ahora bien, ¿cómo fue posible que estas cuestiones hayan sido una y otra vez dejadas de lado a la hora de pensar así sea la *no política* de ese arte? ¿Es qué acaso a sus formas y a sus dichos (que los hubo) no se los pudo haber leído como parte de una más extendida *deconstrucción de la noción de identidad diferencial*?¹¹ ¿En la resistencia a la noción de *arte gay* nadie percibió acaso otra cosa que, en el mejor de los casos, una toma de posición condicionada por las luchas entre los agentes de lo que se suele llamar el campo artístico? ¿En la programática negación de cualquier programa no había algo más que una conducta necia y no se dejaron leer las huellas de los contextos, entre ellos, el proporcionado por esa actividad poco amable que se solía llamar política? Creo que se puede responder por la afirmativa cada una de estas preguntas. La despolitización operada sobre el arte de los noventa (y no sólo en lo relativo a la cuestión que aquí apenas se esbozó¹²) es algo más que el resultado de los argumentos que los

⁹ Cfr. Rosalyn Deutsche, “Agorafobia” y Alexander Kluge y Oskar Negt, “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria” en: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito [eds.], *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universitarias de Salamanca, 2001.

¹⁰ Inés Katzenstein, “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90” en *ramona*, n° 37, diciembre de 2003,

Buenos Aires.

¹¹ Cfr. Mabel Bellucci y Flavio Rapisardi, “Identidad: diversidad y desigualdad en las luchas políticas del presente” en: Attilio Borón (comp.), *Teoría y filosofía política. La tradición clásica y las nuevas fronteras*, Buenos Aires, CLACSO, 1999.

¹² Bien vale recordar la más flagrante de las exigencias a estos artistas: la oposición explícita a ciertos aspectos coyunturales del neoliberalismo en la Argentina (léase el *menemismo*). Si a

esto se le sumase el compromiso *mecánico* con las luchas de los organismos de derechos humanos más la reivindicación *mítica* y también *impostada* de la experiencia de la Nueva Izquierda (también presentes en los requerimientos) se podría hasta celebrar que por fortuna los artistas sintieron y pensaron otras cosas. El pastiche resultante hubiese sido bastante parecido a un hipotético arte *kirchnerista avant la lettre* (muy poco eficaz y hasta cómplice en la actual coyuntura del neoliberalismo en la Argentina).

agentes del campo movilizaron estratégicamente para hacerse o mantener su espacio. Hubo también un desconocimiento de que la política pudo haber sido una cosa distinta a eso que había quedado reducida. Casi está de más decir que una (re)politicización de la escena de los noventa que se fundamenta en su carácter plebeyo o democratizador en relación con los circuitos tradicionales del arte y que no atiende a la experiencia social y política de sus formas (que están exigiendo otras lecturas) me resulta poco productiva. En todo caso, si con los márgenes estrechos de las formas por un lado y las instituciones por el otro me manejase, mi opinión acerca de qué es lo progresista y qué lo reaccionario sería más bien la opuesta a ese supuesto generalizado, por suerte cada vez más puesto en duda, al que referí más arriba. Menos engañoso resultaría recordar que no son las obras las que dialogan entre sí, sino que son personas las que lo hacen por su intermedio. Y que no todos tienen los mismos temas de conversación. Si esto vale para el pasado más reciente y para un arte al que se le ha adjudicado un carácter políticamente no político, resulta igual de conveniente en otros casos no tan cercanos y de una supuesta índole política distinta. En la consideración de las vanguardias plásticas de los sesenta hay momentos en los que efectivamente la pregunta de si es eso arte o política parece poco pertinente, *Tucumán Arde* por ejemplo. El grueso de la producción de aquella larga década, sin embargo, está atravesado por una relación de intensidades variables con las instituciones artísticas. Muchas de sus obras fueron, inequívocamente, parte de ellas. Y algunas de ellas, además, *políticas*. Ahora bien, la pregunta, una vez más, es de qué política y la de quién es la que se nombra con eso. Un ejemplo: *La familia obrera* (1968) de Oscar

13> En otras palabras, que *La familia obrera* puede ser leída como una intervención tardía en lo que Silvia Sigal ha definido como una interrogación por parte de los intelectuales de izquierda

acerca de la identidad política de las clases populares. Es sabido que esta *cuestión obrera* fue saldada reconociendo su adscripción al peronismo entendido como un *mal menor*, *escotomizando*

Bony. Se sabe, quizás no contenga el grado de experimentación de Oscar Masotta en *Para inducir al espíritu de la imagen* (1966) ni sea tan radical como otras manifestaciones artísticas producidas a lo largo del mismo 1968. Pero también se acuerda (por lo general) en que no es tan banal como las experiencias contemporáneas del español Santiago Sierra. Sin embargo, en este caso como en otros, el diagnóstico de su relevancia para la historia del arte acaba, otra vez, banalizando sus sentidos políticos. "Hieratismo de alimento fechado": la expresión de Marcelo Cohen, tres décadas después, frente a la reconstrucción formalista de la obra de Bony junto a todas las que fueron parte de aquellas *Experiencias 68* del Di Tella quizás sirva también para caracterizar cómo se angostaron sus sentidos políticos. ¿Será que ellos descansaron nada más que en la desestabilización que ese fragmento de realidad introducido por el artista en un espacio expositivo produjo sobre lo instituido artísticamente? ¿Será que simplemente la presencia viva de esa familia obrera contradecía las imágenes con las que el arte argentino había venido representando a lo popular? ¿Fue esta obra, como el propio Bony gustaba decir, un planteo más bien ético que político? No se trata desde ya de suponer la existencia de un sentido originario que recuperar, pero, si de política hablamos, es difícil no pensar que lo que *La familia obrera* puso brutalmente en escena fue la distancia que mediaba entre la existencia concreta de los trabajadores y la imagen que de lo obrero y de lo popular se requería desde la voluntad de los intelectuales de izquierda, deseosos de asumir su representación política.¹³ Pero una lectura de este tipo choca también con varios prejuicios que operan soterradamente a la hora de establecer parámetros para la *politicidad* del arte: ¿los artistas plásticos son

el papel de Perón. Claro que, en palabras de la misma Sigal, la realidad mostraría, rápidamente, que los que estaban políticamente disponibles eran los intelectuales y no las clases populares.

también intelectuales capaces de reflexionar sobre cuestiones tan áridas? ¿Y estaban ellos realmente comprometidos con una política revolucionaria? ¿O apenas era para muchos una adscripción superficial? Desde ya que, en cualquier caso, poco importa. Si se revisan las repercusiones (adversas) que la obra suscitó en su momento, se comprobará que sus sentidos (provocadoramente) políticos estuvieron lejos de agotarse en los márgenes de la institución artística.¹⁴ En contraste con aquel arte del pasado, que bien pudo ser tan ricamente formal como político, al arte que ahora se etiqueta como político no se está dispuesto a concederle un carácter demasiado sofisticado. La intervención de Adrián Gorelik a partir de las repercusiones de la retrospectiva de la obra de León Ferrari inaugurada a fines de 2004, ejemplifica los términos en los que se lo suele tratar.¹⁵ Más allá de los múltiples desacuerdos con los argumentos ahí contenidos, su exposición tiene la virtud de extenderse en juicios y apreciaciones frecuentes pero que se pronuncian en voz baja las más de las veces. Por eso, resulta un texto polémico en sí mismo y ya Ana Longoni ha discutido con él en otra parte.¹⁶ Como ya se ha señalado, Gorelik establece una suerte de escalafón de grados de *artisticidad* para lamentar el esquematismo y la obviedad de la producción más reciente de Ferrari, en la que resultaría difícil ver más allá del *mensaje*. Por ejemplo, a la cuestionada serie *Infiernos e Idolatrías*, le contraponen, ejemplarmente, *La civilización occidental y cristiana* que, desde su perspectiva, conserva su vigencia (artística) gracias a su *ambigüedad*. Pero, no es sólo que aquella obra de cuatro décadas atrás no se haya podido exhibir en su momento porque a los ojos de algunos resultaba muy poco ambigua, sino que su actual indeterminación re-

14> Una lectura divergente de la obra de Bony a la aquí realizada puede hallarse en María José Herrera, "Arte y realidad. La familia obrera como ready-made", en: V.A.A., *Quintas jornadas de teoría e historia de las artes: Arte y poder*, Buenos

Aires, CAIA / Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 1993. No he pretendido sin embargo rebatir su lectura. Como ya se aclaró, mis propósitos son otros. 15> Adrián Gorelik, "Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política" en

Punto de Vista, n° 82, agosto de 2005, Buenos Aires; pp. 6-12. 16> Ana Longoni, "La teoría de la vanguardia como corset", en *Confinnes* n° 18, Buenos Aires, junio 2006.

sulta inseparable de las formas en las que se justifican las guerras del presente y de la recusación discursiva de quienes las llevan a cabo. Esta inevitable resignificación (en la que la influencia de las agendas mediáticas no están para nada ausentes) no implica que *La civilización...* y sus procedimientos sean más o menos artísticos que los de *Infiernos e Idolatrías*. Las obras no deciden actualizar sus sentidos por su propia voluntad así como este proceso tampoco está libre de disputas. Porque, por otra parte, en los pretendidamente transparentes mensajes de la obra más reciente de Ferrari, se cifran una serie de cuestiones que Gorelik hace a un lado. Me refiero al hecho de que sus procedimientos resultan ser miméticos con aquellos mecanismos represivos que el artista estaría denunciando. Si hay algo que caracteriza a esta producción es su esquematismo maniqueísta y la ausencia total de cualquier relativismo que pareciera ser la condición *sine qua non* para constituirse en un interlocutor legítimo en la esfera pública actual. Y justamente en este punto fue donde la obra de Ferrari encontró su capacidad de provocación. Así, en las repercusiones suscitadas alrededor de las disputas judiciales cristalizó rápidamente en los medios una especie de *ninismo* para referirse a estas obras: algo así, como *estoy de acuerdo con la protesta, pero no con los métodos*. No sólo por este motivo, sino por los objetos mismos con que las obras fueron construidas, *Infiernos e idolatrías* propició lecturas no reductibles a la ilustración de un mensaje tal como la no existencia del infierno. Sin duda, antes que un contenido ideológico entendido como parte de un corpus prefijado de creencias, Ferrari caracterizó (entre utensilios de cocina, chucherías profanas y barajas de santería) un cierto horizonte de la ex-

perencia social. Dicho de otra forma, antes que desconocer la existencia del infierno expuso lo improbable que puede resultar para algunos el liberarse de esa condena. En última instancia, ese problema no es el mismo para todos, desde ya que tampoco lo es para el propio artista. Es algo que varios conductores radiales y televisivos, así sea apenas hojeando el catálogo de la muestra, no dejaron de notar: ¡Ferrari tuvo un casamiento religioso! O ¡Su padre cons-

truía iglesias! Lo que sí, es una posición política. Cuando Gorelik afirma que la discusión que sostiene Ferrari con la religión no interpela núcleos significativos de la cultura y del debate intelectual en la Argentina, está dejando en claro que no es que sus consignas sean ineficaces, sino que son las banderas que el artista levanta las que no están políticamente justificadas y además resultan impropias para el civilizado mundo del arte. Que esto no sea así, es otra discusión.

Lo político en el Nuevo Cine Argentino

Eduardo Cartoccio¹⁷

¿Por dónde pasaría la interrogación sobre lo político en el Nuevo Cine Argentino? Quizá una de las formas de abordar el tema sería plantear la categoría de modernidad cinematográfica y considerar la relación que el nuevo cine tiene con ésta. El cine moderno es aquel que surge a partir de la segunda posguerra y se opone al denominado cine clásico dominante hasta ese momento; el neorrealismo, la *Nouvelle Vague* y los nuevos cines que fueron surgiendo en distintos países centrales y periféricos son ejemplos de este. Importa destacar aquí el carácter autoreflexivo del cine moderno con respecto a los propios medios de expresión cinematográfica y el ejercicio de la duda y la corrosión con respecto a las grandes ideologías y teleologías del siglo XX (mientras que el cine clásico se apoyaba confiadamente en esas concepciones teleológicas de la historia, como la construcción de la Nación en el cine norteamericano o del socialismo y el hombre nuevo

en el cine soviético). Si indagamos en la historia del cine nacional, veremos que hay dos momentos de modernidad cinematográfica destacables que son el de la Generación del 60 y el nuevo cine de 1990/2000. Por diversos aspectos políticos y económicos aquella generación del sesenta fue truncada en su desarrollo, mientras que este nuevo cine parece haber cumplido ya un ciclo completo sorteando crisis económicas y dudas internas acerca de su propia continuidad. En este despliegue la modernidad cinematográfica de los noventa siguió una línea más radical que la iniciada por aquella otra, en el sentido de perseverar en su propia capacidad de interrogación, de suspensión de las certezas. Mientras que el modernismo de los sesenta todavía remite a cierta idea de totalidad y de Nación, y los directores aún cuentan con certezas que comunicar a través de los filmes, en el de los noventa hay una relación con el saber distinta ya que no se trata de saber más que el espectador con respecto a cada tema ni de un saber apoyado en certezas a

priori, sino de un saber acerca de cómo construir representaciones que no pierdan su carácter interrogativo y abierto. Un saber acerca del oficio de la puesta en escena para construir representaciones que posicionan una serie de tensiones en torno a temas y situaciones planteados. Importa más la mirada que se pueda construir en relación con lo que se representa, que lo que esa mirada pueda arrojar como respuesta precisa y contundente. Por supuesto, esa mirada implica un cierto tipo de posicionamiento (y la metáfora de la mirada se vuelve casi literal en cine en relación con los ángulos y encuadres), pero el arte de estos filmes ha consistido en no agotarse en estos posicionamientos y no funcionar como demostraciones en torno a tesis o ideas centrales.

Se puede observar en el nuevo cine de los noventa el logro de una mirada mucho más fina y precisa para considerar las dimensiones al mismo tiempo sociales y subjetivas de los distintos procesos, la relación entre lo particular y lo general, el abordaje de lo "local" sin reificaciones nostálgicas. Un abordaje que esta más allá de las buenas intenciones y las "actitudes progresistas" (algo que sobraba en el cine de los ochenta y principios de los noventa), y que se debe al rigor y la reflexión en el uso del lenguaje cinematográfico. En este sentido, "desenmascaramiento", "denuncia", "crítica ideológica" en el sentido de los años sesenta y setenta no son términos que puedan describir el tipo de actitud del cine de los noventa ya que presuponen cierta certeza y clarividencia previa por parte de quién ejerce esa tarea. Más que denunciar o criticar ciertas creencias o ciertas instituciones, la mirada del nuevo cine estuvo puesta en la construcción social de las mismas. El atravesamiento de sujetos e instituciones (trabajo, policía, familia), en las películas de Trapero; familia, propiedad y religión en las películas de Lucrecia Martel; subjetividad y mercancía en Rejtman; natu-

raleza y civilización en Lisandro Alonso; trabajo, religión y televisión en una película como *Ciudad de María*; la memoria en *Los rubios*, son tópicos que aparecen bajo esta nueva óptica y que podemos señalar en algunos directores y filmes.

En su estudio sobre el cine británico de los ochenta, John Hill analiza la obra de Mike Leigh en esos años y extrae la conclusión de que si bien la intención explícita de este autor era oponerse al thatcherismo, en los hechos, sus filmes terminaban confirmando tópicos importantes del conservadurismo como el del retorno a los valores familiares. En comparación con esto, es bueno percibir que en su conjunto el nuevo cine no tuvo una posición meramente reactiva, mecánica o ingenua contra el neoliberalismo y la globalización en los noventa (el tipo de actitud que sí se puede ver en la películas de Campanella, por ejemplo, con la política de la defensa de los "pequeños rincones" espaciales e identitarios como el bar o el club de barrio). Sino que por el contrario, aprovechó la oportunidad para plantear una revisión de las instituciones más profundamente arraigadas como el patriarcado y la familia, tendió a representar las identidades colectivas (de clase, de género, lo juvenil, en alguna medida tal vez más incipiente lo étnico o multicultural, etc.), desde la multiplicidad de configuraciones subjetivas, sin tentarse por subsumir y unificar lo particular bajo el paraguas de una identidad nacional homogeneizante. Consideramos entonces, hasta aquí, lo político o la *politicidad* del nuevo cine como configuración de una sensibilidad cultural diferente (en principio una sensibilidad cinematográfica diferente desde el momento en que se amplía el campo de lo enunciable), que no pasa necesariamente por el contenido de ciertas áreas clasificadas de ideas (los "temas políticos"), pero que sí afecta a las cuestiones que hacen a las relaciones de dominación y subordinación social.

17> Investigador de cine argentino contemporáneo (UBA).

(Mucho) después de Auschwitz

Reflexiones en torno a un viaje, junto a un grupo de alumnos, recorriendo la Polonia de la Shoá.

Darío Sztajnszrajber¹⁸

Uno

Una de las noches, avanzada la madrugada, descarrilado en un sillón del hotel, siento la voz de una de mis alumnas que me susurra: "Estoy mal, todo el mundo llora, pero yo siento que a mí no me pasa nada". Ese día habíamos visitado la cámara de gas del campo de exterminio de Majdanek.

Dos

Recorrer Varsovia es un acto de imaginación. El guetto solo puede corporizarse a través de la impostación imaginativa de sus límites. ¿Pero cuáles son los límites del guetto de Varsovia? Los mapas indican adecuadamente los contornos y sin embargo uno camina por la Varsovia moderna sabiendo que la misma acera, la misma curva, la misma esquina... Casi en un acto extático, debe uno encontrar en sus adentros las murallas del gueto para proyectarlas al exterior; pero las murallas no vienen solas. Vienen acompañadas por una multitud de olores, angustias de otros, sollozos de niños, mareos de hambrunas, miedos, putrefacciones. Caminar por Varsovia es imaginarse en el gueto que ya no existe; es sacar de adentro de uno todo el decorado que una vez objetivado, sirve de puente abierto a una transportación numínica indescriptible. Es la única forma de visitar el guetto de Varsovia. Ese día, en pleno cementerio judío del gueto, mientras casi me desvanecía por el olor a podrido de una cloaca, yo vi a un chico asomar la cabeza por allí para escapar, y morir en el intento.

Tres

¿Puede una experiencia estética resultar pa-

ra otro, una desapercibida vista de colores y formas? ¿Puede un barrio de Varsovia constituirse en una experiencia real de sensaciones situadas en un día frío de 1941? ¿La diferencia siempre es metafísica? Y si así lo fuera, ¿vale? ¿Pero estamos hablando de lo mismo, cuando nos referimos a un museo de arte moderno, que cuando nos referimos a un museo testimonial? ¿Y si el museo testimonial coincide con el territorio? ¿Y si toda Polonia es un gran museo? ¿Y si los testimonios necesarios no emergen en la palabra? ¿Y si alguien no conecta?

Cuatro

Pero mi alumna no me habló de Varsovia. Me habló de Majdanek. Allí, el campo de exterminio permanece idéntico a la época en que funcionaba como campo de la muerte. El museo coincide con lo representado; o en todo caso, carece de representación. El itinerario del museo no es más que la recorrida por sus mismas alambradas y sus mismos senderos internos. El edificio de la cámara de gas es demasiado pequeño, sus pasillos demasiado angostos, la misma cámara es una habitación que no refleja lo magnánimo del exterminio. Éramos cuarenta personas apretujadas, observando el techo bajo teñido de manchas azules, junto a los agujeros por donde se arrojaba el Zyklon B. Este gas es azul y el azul permanece. Hay mucha humedad y silencio. La gente se mira contenida. Alguien prende su Ipod con parlantes externos y la música fluye. El llanto sobreviene. Muchos escapan del recinto y a otros hay que echarlos después de un tiempo. La muerte expulsa pero también seduce. ¿Era necesaria la música? Los escapantes y los echados finalmente nos encontramos

afuera, entre el pasto junto a la alambrada. Escuchamos voces. Son niños polacos jugando al fútbol. En ese instante percibimos que detrás de la alambrada se encuentra Lublin. Majdanek se erige solo a dos kilómetros de Lublin. Desde el campo se observa la ciudad, y por ello, desde la ciudad se observa el campo. Lublin fue espectadora privilegiada del exterminio.

Cinco

El campo de exterminio de Majdanek es un museo, Varsovia no. ¿O es todo el viaje por Polonia una recorrida por un museo? Pero esos niños jugando al fútbol, ¿corren por las calles de su barrio o estropean las huellas de un lugar histórico? Si para Baudrillard, un museo es una maquinaria de simulación más que no se distingue de otros medios de masas en un mundo posmoderno, ¿qué sucede cuando el que simula es aquel que va "museizando" con su imaginación emotiva un cuadrado de pasto en Majdanek? Si para Lübke, por el contrario, el museo conserva y compensa estabilidad y tradición, en un mundo moderno que se estructura sobre la destrucción del pasado, ¿qué sucede cuando el que conserva es aquel que imprime su narrativa sobre las calles de Oswiecim (Auschwitz)? Andreas Huyssen considera que un museo de la Shoá debe recuperar el sentido con el que Kafka caracterizaba la labor de la literatura: "el libro tiene que ser el hacha para el lago congelado que llevamos dentro de nosotros". Al arte lo precede la ética.

Seis

Esa noche charlamos mucho con mi alumna, casi hasta el amanecer. Leímos a Primo Levi y nos conectamos con el "musulmán". En los campos, además de los muertos y los sobrevivientes, habitaban los musulmanes. Así eran llamadas las personas que habían perdido la cordura y cuyo cuerpo se deshinchaba hasta convertirse en un fantasma. Vagaban sin voluntad y les pesaba su cabeza dado el estado de putrefacción y descomposición en el que se encontraban sus cuerpos. Habían pasado el límite. Los nazis los llamaban "mu-

sulmanes", porque caminaban por el campo como turbas rezando, hombres más allá de la condición humana, figuras deshumanizadas. Sin racionalidad ni deseo, solo perseguían alguna cáscara de papa. No respondían a ningún estímulo humano. Dice Levi que habían perdido ese brillo interior de los ojos que posee toda persona viva, la "chispa divina". Ni vivos ni muertos, "musulmanes". Giorgio Agamben explica que ellos fueron los verdaderos testigos de la Shoá, ya que fueron ellos los que quedaron fuera de la ética, y por eso, fuera de la humanidad. Pero los musulmanes no pueden hablar, generándose así lo que Agamben llama la paradoja de Levi: solo puede dar testimonio el musulmán, pero el musulmán no habla.

Siete

Dentro de treinta años ya no habrá sobrevivientes, pero seguirá habiendo narrativas.

Ocho

Mi alumna finalmente se quebró. Fue en un claro de un bosque, entre árboles silenciosos y brisas frías, alrededor de una fosa común en la que fueron masacrados a punta de pistola ochocientos niños. En ese bosque, en las afueras de Tarnow, no hay nada. Solo un cerco de madera que marca el lugar de la fosa. Testimonia la naturaleza que en su legalidad, produjo más vegetación dada la fertilidad natural de esas tierras. ¿Cómo se puede asesinar a niños en una fosa común? ¿Cómo lograr que permanezcan estáticos para el disparo, si ellos juegan con las flores y corretean con los duendes? Cuanto más vacío es el espacio, más se presiente la deshumanización. Alguien también allí puso música, pero creo que nadie la escuchó. Estábamos oyendo todavía las risas de los niños entre los árboles.

Nueve

Tradicción proviene de transmisión, y en la época en la cual la modernidad se ha convertido en una tradición, los museos parecerían erigirse como memoria de lo que vale la pena recordar más allá del frenesí de los cambios. Sin embargo, esto supone la

¹⁸> Filósofo, ensayista y docente (UBA, FLACSO, Seminario Rabínico Latinoamericano). Colaborador del Proyecto YOK.

aceptación de cierta relación ingenua entre aquello que el museo nos muestra y una realidad histórica que necesita ser mostrada en su verdad. En la época del simulacro y de la estetización de la existencia, o bien se resiste a toda manipulación, o bien se supone una hermenéutica circular donde una axiología y una historia se van reelaborando mutuamente. Uno se relaciona con Polonia desde ciertos valores y hace hablar al territorio que se manifiesta como museo. Está bien y no está bien prender el ipod en la cámara de gas. Está bien y no está bien reconstruir a la manera de la época las paredes de los pabellones de Auschwitz. Está bien y no está bien que detrás de la alambrada del campo, los niños polacos jueguen al fútbol. Sin embargo, si a la manera de Agamben, el testigo integral de la Shoá es el musulmán, y el musulmán no habla, nos topamos con otra paradoja: ¿cómo construir la narrativa de aquel que, más allá del límite de lo humano, no puede dar testimonio? La palabra del sobreviviente construye narrativa y las palabras de los muertos también. ¿Pero cómo hablan los fantasmas de la Shoá? ¿Cómo habla ese niño muerto en la cloaca del cementerio? ¿Cómo habla la angustia de aquellos que en Majdanek se sabían un espectáculo de Lublin? ¿Cómo hablan las carcajadas inocentes de aquellos ochocientos cuerpitos segundos antes de su masacre? ¿Cómo habla el musulmán?

Diez

Hay un espacio previo, un dolor óseo, casi como un *spleen* que es tedio pero también verdad. Hay aureola, intimidad sin fabricación, in-conciencia. Hay una ética del otro que no puede no ver espectros. Hubo un momento, recorriendo el camino central de Auschwitz Birkenau, que entre el silencio de la tarde y ese mismo pasto, y esa misma alambrada, sentí la presencia de algo como un terror, algo más bien parecido al miedo extremo del débil frente al sometedor. Fueron dos segundos, sólo eso, dos segundos que pudieron haber transcurrido sesenta y tantos años atrás. Ese campo se encuentra bien cuidado y ese pasto bien cortado, pero es Auschwitz, es el corredor central por el que caminaban los seleccionados desde la bajada del tren hacia los crematorios. Hay un espacio previo a la palabra y hay necesidad de transmisión. Hay transmisión de valores, hay política. Hay una experiencia que no se contrasta ni se explica, sino que se vive. Así nos hablan los que no hablan, se aparecen porque los dejamos aparecer. Así se recorre Polonia con la imaginación, así hablan los museos, así el arte se vuelve política.

Once

Mi alumna descongeló su lago frente a las fosas de Tarnow. El hacha hizo su trabajo, pero el calor le vino de adentro.

Un intento fallido

Pablo Katchadjian¹⁹

Supongamos una sociedad que tiene un problema importante. El asunto, posiblemente, con la colaboración de los medios tendría un impacto en la sociedad y, por lo tanto, tendría un impacto en al menos algunos artistas. Así, un artista preocupado por la sociedad en la que vive (habría que ver qué significa esto) decidiría responder desde su arte a este problema o a su manifestación. Y esto me parece fundamental: el artista decide responder; no es algo que le ocurre o que casualmente aparece en su arte: es una decisión, y yo diría que esa decisión es la que nos permite hablar de arte y política sin tener que decir "todo arte es político" o cosas por el estilo. Este artista, entonces, decide responder al problema. Supongamos que decide pensar cuidadosamente qué hacer antes de hacerlo, no porque crea que va a hacer exactamente lo que piensa, sino simplemente porque quiere pensar antes. Piensa, entonces, en primer lugar, dos posibilidades: o critica el asunto o se mimetiza con él de modo que la crítica se produzca sola. Esto último, piensa, es mucho más efectivo, pero también más peligroso. Entonces decide dedicarse primero a pensar la primera opción, y se le ocurren varias posibilidades: fotos o videos del problema; fotos del tipo antes/después para mostrar los efectos del problema; organizar una marcha por alguna avenida en la que veinte artistas vayan disfrazados de un modo que aluda al problema... Pero nada de esto lo convence, y entonces decide pensar en la otra posibilidad, y piensa a la vez varias opciones: unas máquinas que fabrican equivalentes del problema, la máquina tiene un cartel que dice "SOCIEDAD"... Y piensa también otras cosas que descarta antes de desarrollar. Sigue sin estar convencido, y entonces,

cinco minutos después, piensa otra cosa que descarta enseguida, avergonzado: salir a producir más problemas; sacrificar su deseo —que era, por decirlo de alguna manera, hacer el bien— para mimetizarse con el mal (el problema) y producir una reacción crítica. Esto, como decía, lo descarta enseguida avergonzado, pero después de un rato vuelve a pensarlo, aunque ya no como idea a realizar: quiere pensar por qué pensó en hacer eso cuando en realidad quería pensar algo contra eso, es decir, cómo llegó a pensar en hacer exactamente lo que quería evitar. Siente culpa por haber pensado eso, y piensa que la mejor forma de controlar la culpa es entenderla; quizá esté equivocado, pero piensa eso. Entonces se hace la siguiente pregunta: ¿cómo una acción puede ser crítica de sí misma? La pregunta le parece oscura, y, piensa después, inexacta, porque no se trata de la misma acción sino de dos acciones distintas, parecidas entre sí pero finalmente distintas. Entonces la pregunta es: ¿qué hace que una acción y otra sean distintas, hasta opuestas? Evidentemente tiene que haber un código artístico que habilite eso, por lo que se hace otra pregunta, más sencilla: ¿por qué se me ocurrió hacer eso? Entonces empieza a rastrear la tradición de su idea, es decir, las ideas habilitantes de esta idea, y se le ocurre, un poco desordenadamente, lo siguiente: el mingitorio de Duchamp; la reproducción de objetos masivos en Warhol; la brutalidad en los videos y performances de Paul McCarthy; Oscar Masotta y su exposición de viejos; Graciela Carnevale cuando encerró a la gente en una galería; el trabajo sobre la apariencia propia en Cindy Sherman; Orlan y sus operaciones; los tatuajes a prostitutas de Santiago Sierra; las apariciones como perro de Oleg Kulik; e, incluso piensa en ciertas obras banales, por decirlo de alguna manera, o aparentemente bana-

19> Docente de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) y becario doctoral de CONICET. Publicó los siguientes libros de poesía: *dp canta el*

alma, el cam del alch, El Martín Fierro ordenado alfabéticamente y, en colaboración con Marcelo Galindo y Santiago Pintabona, Los albañiles.

les y frívolas, por decirlo de otra, de la Argentina de los noventa. Después de revisar esta lista, se hace otra pregunta: ¿qué tienen en común estas obras? En principio, no mucho, aunque a la pregunta "¿Por qué hacés esto?", todos estos artistas (o casi todos) podrían responder lo mismo: ¿no es así como funciona la sociedad/el mundo/el arte/etc? ¿No es así como es? Con más o menos ambigüedad según el caso, y más allá de lo que uno piense de cada caso particular, estas obras parecen querer poner en evidencia algo con lo que se convive, una normalidad. Y, para hacerlo, se mimetizan con el problema o con la normalidad.

Al menos eso piensa el artista, que sigue sin saber cómo responder al problema que se planteó al principio. Porque le aparecen otras dudas. ¿La copia es interpretación o la copia nos permite acercarnos, ver nuevamente algo que está frente a nosotros? ¿Qué sentido tienen estas copias? No es el de generar el debate y la discusión, ¿o sí? ¿Eso en sí mismo es político? Pensar en el efecto no tiene mucho sentido, porque de todos modos ni una forma ni otra va a tener un gran efecto, ¿o sí? En todo caso, ¿qué efecto puede ser? ¿Lo político radica en el efecto, en la intención, en el tema? ¿Cuál es el límite entre la provocación mimética y la colaboración con lo estable? ¿La política sería ese límite?

El artista ya está mareado. Está por abandonar todo cuando se le ocurre otra cosa: uno puede querer intervenir haciendo oír sus comentarios, generando un debate, etc., y eso está muy bien, pero no sale de un grupo reducido. También se puede intervenir directamente. ¿O no? Y aparece acá, para pesar del artista, el problema de la institución artística. La institución me asegura que estoy en el arte a costa de que lo político se transforme únicamente en arte, piensa. ¿O no? ¿O no es tan así? Ya no sabe. Y si intervengo como artista, piensa, con mi cabeza en el arte, directamente (o lo más directamente posible) sobre el problema, ¿dejo de hacer arte? Y entonces se hace la pregunta: ¿qué es arte? Que después se convierte en ¿cuándo es arte? Y después, finalmente, en ¿por qué es arte?

¿Pero por qué se hace todas estas preguntas solamente cuando piensa en hacer arte por fuera (si esto es posible) de la institución? La respuesta parece evidente (porque la institución asegura...), y es evidente, y por eso quizá lo más interesante sea la pregunta misma. La disyuntiva parece ser: validez política del arte (en la política) o validez artística de lo político (en el arte). Y es una disyuntiva que, evidentemente, aleja otra: no se puede separar arte y política, al menos no como problema. Pero es un problema. Y el artista este, finalmente, decide no hacer nada.

Prácticas visuales, comunicación y activismo en América Latina

Es habitual la opinión de que en Buenos Aires solemos estar más enterados de lo que pasa en Europa que de lo ocurre en el interior del país o en el resto de los países del continente. Contra ese lugar común, nos propusimos indagar sobre lo que está ocurriendo en relación a prácticas que articulan de manera ecléctica el arte y la política en ese difuso (y diverso) espacio más allá de la General Paz.

Para esta primera entrega nos contactamos con colectivos y artistas activistas de distintos países de América Latina y les solicitamos que escriban para **ramona** un breve texto contando qué tipo de actividades realizan, en qué contextos producen, cómo se organizan, se financian y toman decisiones, y que vínculos mantienen con movimientos u organizaciones sociales y políticas.

El material reunido no pretende ser un mapa exhaustivo de las diversas y riquísimas experiencias que vienen desarrollando a lo largo y ancho de América Latina, sino un primer acercamiento a lo que entendemos como la posibilidad reflexiva de "ampliar la mirada" para contemplar un panorama más amplio en lo que atañe a los espacios de intersección entre las diferentes formas de activismo y la utilización de herramientas vinculadas a la cultura o al arte. No se trata de la elaboración sofisticada de críticos o teóricos, sino del testimonio directo de los protagonistas, sus reflexiones o relatos sin mayores mediaciones. La mayoría de estos autores (aún aquellos que tienen formación artística) se posicionan y definen a sí mismos y a sus prácticas desde el activismo y no desde el campo artístico. Muchos militan diariamente en espacios políticos, universidades, barrios populares, comunidades rurales. Sus perspectivas y contextos son muy heterogéneos (desde el involucramiento con la Otra Campaña zapatista en México o la afinidad con el gobierno de Chávez en Venezuela hasta la actuación en contextos de abrumadora violencia cotidiana en Bogotá o la lucha contra regímenes dictatoriales como el derrocado gobierno de Fujimori en Perú), aunque comparten un horizonte de expectativas afín en la intención de potenciar o provocar cambios en las condiciones materiales y subjetivas de existencia de ellos mismos y su entorno, para lo cual recurren a un arsenal de recursos creativos vinculados al arte, y a herramientas comunicacionales y gráficas muchas veces similares.

Nos interesa relevar estas prácticas porque constituyen la contraparte de cómo se piensa

habitualmente el vínculo entre arte y política en términos de un "arte político". Aquí se habla en todo caso de recursos para una acción política creativa, y se pone el acento sobre aquellos que trabajan (desde la música, el video, el diseño gráfico, la intervención callejera, la performance o la socialización de recursos creativos) a fin de activar prácticas de resistencia, orientadas a visibilizar conflictos y exponer luchas sociales de una manera nueva y reflexiva, para captar la atención y poder comunicar su mensaje.

Muchas de estas prácticas pueden resultarnos semejantes entre sí y a las que se vienen desarrollando en Argentina en la última década. Baste citar las experiencias de talleres de video en la Amazonia ecuatoriana que tienen su homólogo en la actividad de la TV Comunitaria ofreciendo talleres en lugares recónditos del interior del país; o las intervenciones urbanas de las artistas uruguayas y las que realizaron en Buenos Aires las Mujeres Públicas o en Córdoba Costuras Urbanas; o la producción gráfica con *copyleft* de los mexicanos y la práctica de libre circulación de los iconoclastas, por sólo nombrar algunas evidentes coincidencias. Por otra parte, muchas veces en ellas resuenan legados de los distintos y sucesivos movimientos de vanguardia del siglo XX. Al recorrer estas crónicas, es inevitable remitirse al situacionismo y su temprana denuncia de la sociedad del espectáculo, o en la fallida acción de las fuentes rojas llevada a cabo en Buenos Aires el 8 de octubre de 1968, por mencionar dos ejemplos evidentes. Estas similitudes son indicios del modo en que un reservorio de recursos creativos está disponible hoy para muchos, más allá de las fronteras restringidas del mundo del arte. Esta primera entrega intenta entonces relevar un mapa parcial pero variopinto de prácticas visuales y comunicacionales vinculadas a la intervención política en distintos puntos de América Latina. La próxima **ramona** incluirá un dossier similar sobre el interior del país. Al final de cada texto se incluyen direcciones web y correos electrónicos que permitirán establecer contactos y conocer más sobre estas prácticas activistas y sus realizadores.

ramona en Documenta 12 Magazines miércoles 15 de agosto, 18 hs

Ana Longoni, Mario Gradowczyk, Roberto Jacoby y José Fernández Vega se referirán a la participación de **ramona** en el proyecto Documenta 12 Magazines.

Diego Melero realizará parte de la performance que presentaron en Kassel, enviados por **ramona**.

Gracias al apoyo de la Dirección General de Asuntos Culturales de la Cancillería.

Coordina: Patricia Hakim
en Espacio Fundación Telefónica Arenales 1540

La Otra Gráfica

Este grupo de creadores mexicanos asume el riesgo de generar un lenguaje visual que desde la producción gráfica comunique y represente a la resistencia, bajo la lógica del *copyleft*. Trabajan en conjunto con Indymedia (sección México).

En nuestra historia inmediata y a raíz de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona (SDSL) lanzada en julio de 2005 por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), muchos creadores gráficos se han dado a la tarea de colaborar con sus habilidades particulares en la promoción, difusión, discusión, etc., de esta nueva propuesta política. En estos años han ocurrido acontecimientos de carácter político generados a partir de la SDSL o paralelamente: primero la ocupación policiaca militar en el pueblo de San Salvador Atenco en mayo de 2006, que dejó un saldo sangriento de consecuencias políticas y humanas graves para el gobierno mexicano y para el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra; más tarde la resistencia sin precedentes en el Estado de Oaxaca encabezada por la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca a finales de 2006. Estos tres momentos políticos en nuestra historia inmediata han tenido un reflejo gráfico nutrido y de características muy particulares. Una buena parte de ese trabajo está concentrada en un proyecto surgido a partir de la SDSL, que se ha ido construyendo con la aportación abierta y decidida de mucha gente y se ha consolidado como una opción de consulta e intercambio de ideas gráficas abiertas a ser modificadas sin restricción alguna: LA OTRA GRÁFICA (LOG). LOG surgió como un proyecto de intercambio de gráfica entre creadores, pero habiendo una necesidad clara y urgente de material visual que ayudara a la militancia a consolidar sus mensajes políticos mediante imágenes, pronto se convirtió en un mecanismo de consulta abierta muy eficaz entre un público mucho más amplio al convertirse

en una sección del proyecto Indymedia (sección México). LOG detona en las instalaciones de la Escuela de Cultura Popular Mártires del 68 y es el resultado del trabajo de un grupo de afinidad o círculo de voluntades que ahí se concentran. Entre esas voluntades se cuentan la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura CMATC, la ECPM-68, el Colectivo SUUAUU, el | S • C | BLEVARTE COLECTIVO | y después se anexa el Café P@lante.

| S • C | se venía planteando con anterioridad la necesidad de crear un proyecto de características que permitieran dar cauce a la gráfica surgida en los momentos coyunturales que se sucedían; después buscó algunos grupos de trabajo afin con la intención de aterrizar el proyecto. Más adelante, en conjunto con una parte de la sección de México de Indymedia, se creó la liga y el espacio dentro de la página de Indymedia México <<http://mexico.indymedia.org/LaOtraGrafika>>. Poco después y hasta la fecha, | S • C | asumió la coordinación del proyecto, así como la administración del espacio virtual, que se alimenta de las aportaciones de individuos y grupos de México y el extranjero, quienes tienen oportunidad de anexar a su gráfica datos como nombre de la imagen, fecha de creación, descripción y autor. Algunos incluso dejan información extra de su trabajo y una página web donde consultar más material. Estas colaboraciones vienen de personas con diferentes oficios, profesiones y conocimientos; hay desde quienes están experimentando su primer acercamiento con esta disciplina hasta profesionales que tienen en este hacer su forma de

vida: diseñadores gráficos, diseñadores y programadores web, artistas visuales, fotógrafos, artistas callejeros, performers, etc. Lo mismo sucede con los integrantes de los grupos de trabajo que hicieron posible, desde el inicio, la existencia de LOG. Desde la primera idea, fue de suma importancia el trabajo de una imagen combativa y, sobre todo, comunicativa, como esencia de La Otra Gráfica.

Desde el principio, LOG e Indymedia han mantenido latente la filosofía del *copyleft* (copia de izquierda), lo que quiere decir que el material ahí incluido puede ser copiado, modificado, subido a la red, pintado en las calles, en las escuelas, en los barrios, las partes o el todo, siempre y cuando sea sin ánimo de lucro y para los fines de La Otra Campaña, desde los niveles personales, colectivos, locales y otros. Recientemente todo el material contenido y expuesto pasó a ser de Dominio Público. Bajo la lógica del *Copyleft*, *Dominio Público* y demás formas de *Cooperación sin Mando* surge la necesidad de difundir de manera amplia e incluyente el trabajo que LOG hasta ahora ha realizado.

En ese sentido, nos ha interesado además de compartir y difundir la gráfica, hacerlo también con los modos de trabajo. Ello implica colectivizar, expresar e innovar. Una muestra del hacer colectivo es la acción realizada en junio de 2006, a un mes de los enfrentamientos que tuvieron lugar en San Salvador Atenco, cuando las fuerzas policíaca-militares entraron a la comunidad. Había personas del pueblo que defendían su derecho a la tierra y como respuesta de los tres niveles de gobierno (municipal, estatal y federal) obtuvieron golpes, violaciones, encarcelamientos, un par de asesinatos y, en últimas fechas, periodos en prisión —los medios dieron a conocer recientemente que a los “líderes” del movimiento se les asignaron sentencias de hasta 67 años de cárcel—. La acción fue denominada M•A•R [Manifiesto del Agua Roja]. El M•A•R fue denuncia y rechazo a las violaciones de entonces y contó con la participación de un gran número

de personas, colectivos y voluntades. Consistió en teñir de rojo el agua de algunas fuentes de la ciudad de México. Fue una metáfora donde el agua roja representaba la sangre de inocentes derramada de manera brutal e injusta, y la agresión al paisaje urbano, nuestro rechazo a los hechos de Atenco. La meta cuantitativa del M•A•R era teñir cinco fuentes, pero la acción creció y logramos la intervención en trece fuentes de la ciudad, entre ellas las cinco principales que habíamos planeado, que se sitúan en plazas y lugares públicos con una concurrencia de paseantes muy importante. El resultado tuvo repercusión en algunos medios de comunicación impresa de nuestra ciudad y en uno de circulación nacional <<http://www.jornada.unam.mx/2006/06/12/ftos.php>>. Todos los elementos para repetir y observar los resultados se encuentran en <<http://mexico.indymedia.org/manifiestodelaguaroja>>. Además de esta acción, LOG ha publicado tres colecciones de calcomanías con algunas de las imágenes contenidas en las galerías y recopilado en formato CD ROM la totalidad de los gráficos en un par de ocasiones. Como regularmente sucede con los materiales producidos mediante la autogestión, tuvieron un número de ejemplares reducido y un reparto en corto plazo. Desde antes del nacimiento de LOG los grupos y personas que decidimos crearla, tenemos una idea en común: ser una respuesta al lenguaje visual estereotipado que aún caracteriza a la izquierda. Quisimos asumir el riesgo de generar un lenguaje visual, retomando nuestra formación como comunicadores visuales para llevar la imagen de la resistencia a otro punto, sacarla del “lugar común” del Che y la estrella roja de cinco picos y trasladarla a un lugar poco común pero que siempre ha estado ahí y que nadie, o casi nadie, se atreve a pisar: la mente alienada y ya casi androidizada del público común y corriente, de la gente de a pie, la que pelea por subir en el metro sin ninguna razón más que la de llegar temprano a su trabajo por miedo a ser corrido, la que no tiene

acceso a los manifiestos del Partido Comunista ni a *El capital* de Marx, la gente que tiene como imagen familiar lo que ve en la tele y lo que la publicidad y la contaminación visual de esta ciudad le permite registrar; si los medios de comunicación se han apropiado de nuestro lenguaje (graffiti, *stickers*, *street art* en general), reinterpretémoslos a nosotros mismos y devolvámosle el sentido a los gritos en la calle. Nos queremos atrever a recuperar nuestras calles y nuestro lenguaje que ahora son el medio para vender todo: tonos de celular, tenis, desodorantes. Nos volvemos a ver como vándalos del aerosol, las pegas, las intervenciones, y mimetizamos nuestros mensajes: que la gente se los lleve de manera inconsciente; sembramos mensajes que hagan pensar

sobre la realidad que vivimos y así buscamos contrarrestar la influencia de los medios de comunicación masiva. No queremos caer en el panfleto, sí generar más preguntas que respuestas. No sabemos si lo hemos logrado, seguimos en el eterno proceso de construcción, reinterpretación de lo que somos y lo que queremos, tal vez la historia dictamine nuestra labor, será nuestro verdugo o nuestro defensor, seguimos en marcha. “Nuestras imágenes no son marca registrada, se van colectivizando hasta que no pertenecen a nadie.”
Libera las calles, despierta conciencias.

<mexico.indymedia.org/LaOtraGrafika>
<<http://www.jornada.unam.mx/2006/06/17/a23n1cul.php>>

Otra cultura es posible: no imposible

Fran Ilich*

Si otra cultura es posible, ¿hay que inventarla desde cero? ¿Vivirla desde cero? ¿O vale que sea sólo una reacción a la cultura dominante? ¿O hay que tumbar esa cultura dominante y como los modernistas construir otra? ¿O habría que cantarles himnos a la recombinación y como DJs hacer lo mejor de todos estos mundos posibles? ¿O qué? Me pregunto si vale que héroes de disqueras como Sony, editoriales como Planeta, y chicas Pepsi participen en eventos de

la “otra cultura”. ¿Todos caben?, y sobre todo, ¿qué queremos decir con “otra cultura”? ¿“Otra” la que “sea”? ¿Otra en verdad, “muy otra”, como dice el Sub? Y si es así, ¿por qué siempre aparecen Manu, Silvio, Paco Ignacio y todos esos tan poco otros si los leemos a la Walter Benjamin (es decir, según su relación con los medios de producción y no con lo que dice/cantan, etc)? Hace poco me explicaba un artista adherente a la Sexta, que no hay otra cultura en la Otra Campaña, que seguimos viviendo bajo el *loop* y los ecos de Violeta Parra, etc., *ad nauseam infinitum*, que

*-> Escritor y media-artist, Ilich es autor de las novelas Metro-Pop y Tekno Guerrilla. Ha dirigido seminarios de narrativa digital y mediática para la Universidad Internacional de Andalucía, en Sevilla, y también festivales como Borderhack. Actualmente cursa Latin American Studies en Alliant International University, y mantiene la iniciativa

possibleworlds.org, que lanzó como proyecto para la Sexta Declaración de la Selva Lacandona del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. El autor —quien es adherente a la Otra Campaña y administrador de possibleworlds.org— nos avisa que este texto es sólo un fragmento editado para ser leído por público argentino ajeno a la Otra

Campaña, la cual constituye “un esfuerzo civil para tejer desde abajo y a la izquierda una red marginal a la lucha por el poder por el cuál se rige la política mexicana en sus distintos espectros”. La versión completa y otros textos sobre “la Otra Cultura” de la Otra Campaña se encuentran en <<http://possibleworlds.org/sab0t/>>

a nadie le importa la Otra Cultura en la Otra Campaña, sobre todo cuando no es utilitaria y no funciona como instrumento insertado en la lógica de guerra, que solo interesan los *smash hits* de cantantes de protesta y sus discos de platino o los documentales de Michael Moore, y terminaba diciendo que ahora hasta resulta que el hip-hop es otro. Decía que en el momento en que el tema se aleja de los temas en boga en el movimiento a nadie le interesa escuchar, ver, leer, etc. y terminaba diciendo que opinaba que para crear una 'otra cultura' hay que partir desde otra estética, es decir, otra manera de describir y escribir las mismas cosas de siempre: que no hay otra cultura sin otra estética, es decir: sin otra mirada. Daba justo en el punto. Y claro, pensé en el asunto de la Televisión Intergaláctica Zapatista, que dice el Sub, es la única televisión que se lee... pero hay que recordar que la lectura es en sí ya una medida colonizante (que hay quienes no leemos) y que no sé si todos estamos autorizados a transmitir desde la señal de la Televisión Intergaláctica Zapatista (o si se limita a mensajes de los mandos militares del EZLN y comunicados del Comité Clandestino Revolucionario Indígena)... O si todos podemos, en ese caso, plumas, audios y demás: ¡a disparar! Creo esa otra televisión debe ser una puerta al arco iris de la oralidad, uno que permita narrar con imágenes y sonido, y que no utilice la imagen para plantar deseos en cabezas ajenas (manipular mediante el artificio tradicional): esa tele-hipnosis a la que William S. Burroughs llamaba "magia negra para las masas". Una televisión que permita dialogar y construir, y donde todos tengamos acceso como productores. ¿Pero dónde está la otra televisión? ¿Existe? Insisto, ¿qué es la Otra Cultura? Es decir, en el contexto de la Otra Campaña. De entrada es algo un poco intangible, como una promesa, incumplida en ocasiones, pero que retoma –a lo mejor sin saberlo– el asunto aquel por el que Benedetti tanto criticó la política cultural del gobierno de México en los sesenta y setenta, y que eventualmente llevó a situaciones como que

la cultura institucional no permite el desarrollo ni refleja ni de cerca lo que ocurre en este país, básicamente sólo se tratan temas tan "sanos" como "poéticos" y "preciosistas", digamos congresos literarios en el narcotizado noroeste mexicano dedicados a la arena del desierto o artistas mediáticos ocupados en reproducir la experiencia digital de "(inserta la escena europea que gustes aquí)", hordas de artistas cuyo proyecto artístico es abandonar el continente americano (habría que recordar las conclusiones a las que llegaron los invitados al encuentro Latinoamérica ocurrido en el Museo Tamayo en 2004). O para dibujar mejor el diálogo que ocurre al interior de la escena artística mexicana: un pequeño grupo de personas con males congénitos tratando una serie de temas y lenguajes que ya acotaron y definieron por completo y del que excluyen todo lo que ellos no consideran arte, relacionándose de modos cada vez más endogámicos, produciendo cada vez hijos más idiotas, que no se comunican con nada ni nadie, excepto al interior de estas retorcidas familias donde los significados tienen sentido del mismo modo que en las pandillas: a través de referentes identitarios que sólo entienden quienes pertenecen (lenguaje no, retórica de guiños sí). Y si no, analicemos las experiencias de los mexicanos que producen arte para embajadas y que resultan autistas e incomprensibles fuera de la "realidad artificial" del arte mexicano. Por ejemplo, ¿qué pasa cuando en el 2005 México es el invitado especial de la feria madrileña ARCO y se inaugura una réplica de la pared fronteriza que divide a México de Estados Unidos? ¿En qué pensaban los artistas de la Tercera Nación? ¿Dónde queda su responsabilidad moral o qué los excluye de ella? ¿Acaso un ataque súbito prolongado de...? Me cuesta trabajo pensar que un mexicano vea tal cosa y que haga otra cosa distinta a graffitearla o a protestar frente a ella. Y es aquí donde hasta cobra cierto sentido aquella acción que hizo el Subcomandante insurgente Marcos en la pared de Tijuana-San Diego: orinarla frente a las cámaras de La Jornada, que de inmediato re-

produjeron la imagen. Que digo, tampoco me parece la gran acción, de hecho en su momento me pareció bastante absurda –como si en verdad sirviera de algo orinarla: como si no lo hubiéramos hecho todos los tijuaneños. Vamos, la orinan los que la cruzan y los que están borrachos junto a ella y seguro hasta quienes la vigilan– pero de eso a celebrarla como la generación de la Tercera Nación, hay un abismo de por medio. ¿Cómo fue que ocurrió que tras el encuentro de la Otra Cultura en Zacatelco, Tlaxcala, las cosas giraron sin que nos diéramos cuenta? ¿En qué momento tuvimos que dejar de hacer lo que hacemos, dejar de trabajar desde nuestros lugares, con nuestros modos y formas, como originalmente fuimos convocados, para en muchos casos, hacer nuestras consignas y luchas de personas que rara vez son solidarias, no digamos con nuestras causas, sino que además no están nada interesados en nuestras propuestas culturales? ¿Cómo nos ganaron la batalla confundiéndonos, desviándonos de nuestro objetivo, que era hacer una Otra Cultura, una Otra Campaña, mientras ellos metían a la cárcel personas inocentes por sesenta y siete años y seis meses o llevaban tres mil policías a un pueblo fantasma llamado Atenco? Pelear con ese nuestro enemigo, nunca, que se pudran solos peleando sus propias paranoias y fantasmas, los deseos que plantaron en los medios de comunicación y que ahora inesperadamente (como en efecto boomerang) les roban el espíritu, la vida, los días, el sueño, dejándoles nada más que colitis, insomnio, ambición, deseos a medio-satisfacer y muchas deudas... El estado del arte en México pese a ser producido con nuevas herramientas propias de la era de la información continúa sumido en la burbuja del porfirato elitista del siglo XIX: los neoconservadores, neoporfiristas, víctimas de sus propias ganas de pertenecer al mercado global del arte que casi como regla general los excluye por diversas razones, alguna de ellas por practicar descaradamente versiones bastardas de europeidad. Se le olvida que lo novohispano es sinónimo

de bastardo, ni más ni menos, es decir, lo novohispano no puede de ninguna forma ser sinónimo de otra cosa. Acaso de mestizaje, pero hay que tener claro que mestizaje es justo lo que estos puristas rechazan y aborrecen. Fue a ellos a quienes sus padres les negaron ser europeos: habían nacido en América y nunca podrían ser como ellos. La pregunta para mí es entonces: ¿dónde están las redes de Otra Cultura? ¿Cómo las vamos a montar y a trabajar? ¿Cómo vamos a echar a funcionar nuevos mecanismos colaborativos? ¿Qué ha pasado con el trabajo a un año del encuentro en Zacatelco? ¿Dónde se pueden conseguir esas otras novelas, otras películas, otras canciones, otras obras de teatro, por no mencionar las tantas situaciones intangibles? ¿Dónde estudian nuestros artistas de la Otra Campaña? y por favor que no digan que en las mismas instituciones de gobierno como el Centro Nacional de las Artes, porque entonces sí que esto se vuelve *kind of* absurdo. Hay que recordar que el cine mexicano, antes que mexicano, es el cine del gobierno mexicano, o lo que es lo mismo que el cine (o arte) que ellos quieren, y hay que recordar que el EZLN es el enemigo natural de esta gente. Y hay que recordar que por este tipo de cosas es que históricamente tantos mexicanos morenos se van de México (no por traidores, sino para no empobrecerse porque otros mexicanos vivan como reyes a costa suya). Y hay que recordar el tratado Guadalupe Hidalgo y la guerra y los que se fueron y los que se quedaron y los que estaban en el poder y los indios que eran despojados y los mestizos y los que siempre han caído con los pies... porque sí. Y no hagamos preguntas necias que sabemos por qué caen siempre bien. Y más que nada la pregunta: ¿qué debemos hacer?

A continuación sitios donde están piezas de un rompecabezas que más que armar o desarmar, estamos por inventar:

<http://otracultura.vientos.info>
<http://possibleworlds.org>
<http://www.redactuar.com.mx>

<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/comision-sexta/699/>
<http://chiapas.indymedia.org/local/webcast/uploads/marcosencuentrotlaxacala.mp3>
http://chiapas.indymedia.org/local/webcast/uploads/primer_resumen_sobres_las_mesas.mp3
<http://chiapas.indymedia.org/local/web->

[cast/uploads/primer_resumen_sobres_las_mesas_2.mp3](http://chiapas.indymedia.org/local/webcast/uploads/recuento_de_medios_x_la_sexta.mp3)
http://chiapas.indymedia.org/local/webcast/uploads/recuento_de_medios_x_la_sexta.mp3
http://otracultura.vientos.info/index.php?art=oc_art_20061221061119

Fran Ilich: 404@is-land.org

Contraataque Visual

Diego Álvarez*

“Los seres humanos vivencian su presente como con ingenuidad, sin poder apreciar sus contenidos; primero deberían tomar distancia respecto a él, vale decir que el presente tiene que devenir pasado, si es que han de obtenerse de él puntos de apoyo para formular juicios sobre las cosas venideras.”

Sigmund Freud

El porvenir de una Ilusión

“Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos” es una frase de uso coloquial que utilizamos en mi país frecuentemente para justificar nuestro subdesarrollo.

Achacar al vecino del norte buena parte de nuestras desventuras como pueblo es casi un deporte nacional. Por ejemplo, nos es mucho más fácil ver y condenar el abuso que cometen “los gringos” en contra de inmigrantes mexicanos indocumentados, que las violaciones a los derechos elementales de inmigrantes centroamericanos, que se infringen en nuestra frontera sur.

Sin embargo, haciendo a un lado su mediocre carácter autocomplaciente, me gusta pensar la frase como una metáfora de

la influencia que tiene la cultura americana en nuestra sociedad.

A partir del tratado de libre comercio, tenemos cada vez más acceso al modelo de vida americano ofertado por sus creaciones culturales. Fenómeno global, que adquiere características peculiares en la sociedad mexicana. Al influjo mediático que reciben nuestras mentes (fenómeno cuyas implicaciones han sido poco estudiadas en profundidad)¹, subyace el panorama de una época de valores difusos; terreno idóneo para dejarse llevar por la seducción de mundos virtuales convertidos en una ‘realidad’ nunca satisfactoria, a través del consumo.

Una clase media cada vez más numerosa encuentra en los medios, modelos de relaciones interpersonales, familia, personalidad, valores...

Son estas observaciones, las que en mi carácter de psicólogo motivaron la puesta en práctica del proyecto Contraataque Visual. El argot guerrillero de la industria del consumo detonó la idea del proyecto. *Campañas publicitarias, ofensivas o estrategias de marketing: ¿cómo es nuestro target?*

En referencia al ‘ataque visual’ que tanto nos seduce, el proyecto pretende hacer uso de los recursos que utilizan los medios, en

lo particular publicitarios, para ofrecer una pausa reflexiva. Contraatacar con mensajes ‘sencillos’, claros, como los que nos ofrecen los comerciales y que nuestra merma capacidad de retención nos permite digerir; pero con una orientación distinta, contraria, reflexiva, crítica: “consumo, luego existo”. A través de la convocatoria de una institución gubernamental: el Instituto Mexicano de la Juventud, fue que logré un modesto apoyo económico para poner en práctica el proyecto.

Conformado por dos fases, plataformas o recursos, Contraataque Visual pretende primero a través de carteles pegados de manera clandestina en la calle, ofrecer un panorama distinto en el entorno público. Pegados uno al lado del otro, formando un mosaico multicolor, los carteles desde lejos asemejan a la publicidad “rudimentaria” de bailes o fiestas populares que aparecen en distintos barrios del DF. Sin embargo su estilo gráfico y contenido, pretenden generar lo que en psicología se conoce como *insight*. Darse cuenta de que en la calle pueden haber mensajes que no intentan vender, de que la satisfacción vía la televisión o el consumo no nos hace más felices, de que hay una industria que nos estudia y vende sus productos seduciéndonos. Darse cuenta de que un modelo económico depende de consumidores deseantes, y que radica en estos últimos la decisión de mantenerlo o modificarlo.

No me gusta pensar la influencia de los medios como manipulación y menos como un cúmulo de imágenes hipnotizantes que generan *zombies* consumistas, imaginario en el que desafortunadamente ciertos grupos aún sustentan sus críticas. Somos seres libres y responsables de las decisiones que tomamos; sin embargo convivimos cotidianamente con medios y productos, apropiamos marcas y adoramos ídolos. La oferta está ahí, y depende del consumidor el valor y rol que dará en su vida a esta realidad edulcorada.

El proyecto no pretende “concientizar”, únicamente propiciar preguntas y confrontar.

Ante el entorno público invadido de publicidad, salí a la calle con una postura de “derrota simbólica” a pegar más carteles y participar del bombardeo, pero con imágenes y contenidos contrarios.

Además del mensaje central contenido en los carteles, en la parte inferior aparece la dirección de un sitio Web: contraataquevisual.com, segunda fase del proyecto.

La intención es invitar al espectador que hizo pausa y vio el cartel, a visitar un sitio donde puede leer más información relacionada con la influencia del consumo y los medios o bien escribir artículos y publicarlos para generar un intercambio de ideas y experiencias.

Quería dirigirme principalmente a jóvenes, población que por la etapa de vida en que se encuentra es más propensa a ceder a la seducción publicitaria y construir una identidad a partir de las marcas que consume. Hago hincapié en este sector poblacional, ya que el carácter rebelde que ha acompañado a la juventud a lo largo de la historia, actualmente se ha visto mermado al menos en amplios sectores de la clase media. El hedonismo que ofrecen los medios y la apropiación de un estilo de vida despreocupado, genera un fenómeno que bien puede llamarse de “normopatía”. Los jóvenes ahora son tan normales y han apropiado de tal forma el *establishment* que no están más preocupados por cambiar al mundo que por conseguir unos jeans de marca.

Desde su inicio, Contraataque Visual recibí buena acogida, la plataforma misma del sitio Web me permitió estar en contacto con jóvenes de 15 a 30 años que en sus comentarios, reflexiones y artículos, reflejan una postura crítica ante el modo de vida actual. Por otro lado, la presencia de carteles en la calle me permitió entrar en contacto con otros grupos con inquietudes similares y participar en eventos universitarios de arte y política, movimientos juveniles de resistencia o proyectos artísticos, como: Esquina Bajan: Cultura a 600 watts, un trolebús que hace su recorrido normal del sur al centro de la ciudad pero convertido en una

*> Diego Álvarez vive en México DF, es psicólogo, escritor y realizador del proyecto “Contraataque visual”, una propuesta que utiliza de manera creativa los recursos y los mensajes de los

medios masivos de comunicación y de la publicidad con el fin de ofrecer una pausa reflexiva y crítica sobre el consumo actual.
hipozz@contraataquevisual.com

1> ¿Cuánto falta para que con ‘datos duros’ podamos hablar y defender una ecología de la mente?, ¿protegernos de la contaminación mediática omnipresente?

galería. Así, el usuario cotidiano se topa de pronto con una exposición dentro del trolebús. En una ocasión tuve la oportunidad de 'tapizar' la unidad por fuera y por dentro con mis carteles y platicar con los usuarios acerca de Contraataque Visual; así como ver las reacciones de los demás conductores o transeúntes que veían el trolebús a veces con intriga y otras con interés. Detrás del proyecto, está mi iniciativa como psicólogo de generar *insights* en personas que pasan por la calle. Una aplicación 'no académica' de psicología social. Utilizar herramientas comunicacionales para confron-

tar a una población con su momento, con su época; y si generar un cambio es pretencioso, no lo es tanto generar una pregunta. Actualmente lo que me da para vivir es mi trabajo en investigación de mercados. Una industria que me ha enseñado la forma en que funciona el mundo de las corporaciones y me ha dado el conocimiento y las herramientas para cuestionarlo. Espero encontrar la forma de hacer sustentable mi proyecto y dejo aquí mi deseo de que todos aquellos que se encuentren en una situación similar, encuentren la forma de vivir de aquello que más les gusta.

Ad-Hoc S.R.L

La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos

www.adhoc-villela.com

"Pinceladas y otros condimentos" artes visuales con Stella Sidi

Radio Cultura FM 97.9
sábados de 14 a 16 hs.

imágenes en
www.arteamundo.com/pinceladas

visítalo el archivo más grande de artistas argentinos
<http://www.boladenieve.org.ar>

Estudio Jurídico Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master en Mercado de Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura) Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos, Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente
a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general. ABSOLUTA RESERVA

en Buenos Aires
Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204
Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357
en Punta del Este, Uruguay
Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671
e-mail gerardoterrel@uol.com.ar

Venezuela

Tiuna el fuerte

Se trata de un grupo artístico integrado por 11 músicos de las parroquias populares de Caracas. Trabajan juntos desde el año 2000 movidos por las ganas de hacer música para participar en la transformación de sus barrios, que se encuentran muy afectados por distintos problemas.

Nosotros somos Aquiles Rengifo: tres Cubano, cuatro y voz; Marcos Espinoza: tumbadora y coros; José Luis Reyna (Puma): pailletería, percusión; Omar Márquez: bongo; Irvin Peña: saxo alto; Ángel Peña: trompeta; Antony (Salado): trombón; Maikel Hernández: bajo; Claudio Amico: guitarra, dirección Musical y coros; Ernesto Figueroa: faramayero, palabra, percusión menor; Piki Figueroa: palabra, percusión menor.

Cotidianamente dirigimos un Núcleo Endógeno Cultural: Tiuna el fuerte, unos en la parte técnica, otros en la programación, otros dando talleres de música, otros estudiando televisión. Todos estamos ligados al arte musical. Un núcleo de Desarrollo Endógeno se articula fundamentalmente en torno a la idea de utilización de las capacidades productivas potenciales de una determinada localidad y se lleva a cabo bajo los principios de participación y de democracia radical. Generalmente se organiza en forma de cooperativa y se encuentra fuertemente conectado con la comunidad y con los intereses colectivos de ésta con un especial interés en evitar la exclusión social. Los NUDE generalmente están apoyados por el Estado con financiación, asesoría técnica o equipamientos. En este caso, en el terreno de la cultura poner en marcha las capacidades productivas de la zona para nosotros significa poner a disposición de la comunidad una serie de saberes a través de proyectos educativos pero también de herramientas. Éstas, que pueden ser desde un equipo de sonido has-

ta un taller de vídeo, un cine itinerante o un concierto, quieren servir para tejer una red que crea un ambiente que estimula la producción cultural, o al menos, genera en la localidad una serie de capacidades que pasan a formar parte de la formación de cada cual. En una gira que se inició hace pocos meses el núcleo de desarrollo endógeno cultural Tiuna el fuerte ha cubierto su espacio desaparecido de los jueves llamado república del oeste creado por DJ Afroraizz y Cross-T MC en un principio y luego asumido por otros varios grupos entre estos Area23, Ido Family y coorganizado por Roco de la Clika y otros muchos Mc que hoy se nos escapan del wirol. Ahora la movida se ha tornado participativa y proponen festivales como el de SanJuanBautista Hiphop organizado un día por Infamia y otro por Shining Shadow y Séptima raza.

Ahora Tiuna, el fuerte, gracias a Saeta, del ClanColmena (hoy en libertad), con muchas latas de aerosol entró al Penal Judicial de la Planta a partir de este martes 4 de julio que pasó y los siguientes 3 martes. En esta ocasión participó DJ Afroraizz, via oeste (crew de graffiti) y al equipo Tiuna le tocó el pabellón 1: el bronx, la fortaleza. Allí se encontraron con Killer MC que pronto sale, le hicieron entrevistas que ponen a reflexionar a cualquiera, para darse cuenta que significa la libertad, la vida, la familia, la moral de gente seria. La rutina es otra, "cuando uno cae preso es como volver a nacer: aprendes a caminar y hablar de nuevo". La idea es presentar este proyecto al Minis-

terio de relaciones interiores y que la Planta sea tomada por el movimiento de calle y se impartan talleres de todos los saberes que manejamos y podemos ofrecer a estos hermanos que cometieron un error que están pagando en condiciones antihumanas, si quieren escribirles algunas líneas dándole fuerza y esperanzas serán impresas por nosotros y entregadas al azar a ellos, y así que los interesados en participar (talleres, graffiti, DJs, b-boy/girl, etc.) envíen un mail a eltiuna@gmail.org. Manténganse activos y en la pista.

Ese es uno de los tantos relatos de acciones en conjunto con muchos colectivos. También hacemos una radio parlante itinerante todos los lunes en nuestro barrio se llama radio verdura (<http://eltiuna.org/radio-verdura/proyecto>) y es utilizada para amplificar la voz de la gente, denuncian, cantan, promocionan, etc.

Nosotros utilizamos la imagen (video) para fortalecer los procesos organizativos de la gente, para acelerarlos. Son documentos que relatan acciones pertenecientes a un proceso y eso es un indicio de que estamos avanzando, de que estamos en movimiento. Utilizamos el graffiti para transformar las paredes de la ciudad y dejar por sentado que estamos, que hay una propuesta para la ciudad a todo color.

(<http://eltiuna.org/image/tid/90>)

Los festivales los hacemos para que los grupos de artistas se organicen pero también para que la gente se junte, se encuentre en la calle y la libere de la violencia del individualismo.

Impulsamos la resistencia manteniéndonos en la calle y comunicando las acciones con video (<http://eltiuna.org/video>), radio, graffiti, etc.

Tiuna el Fuerte es uno de los proyectos que nace desde dentro del proceso revolucionario [se refiere al gobierno de Chávez] y casi totalmente identificado con él. En realidad sería mucho más difícil que se diera en otro

contexto porque como está pasando con otros colectivos creativos y políticos este gobierno revolucionario es la condición de posibilidad de que se estén dando al menos en esta forma en la que lo hacen: con acceso a recursos y a un espacio valioso en la ciudad, libertad de acción y de conformarse como grupo... Casi no importa decir pues los condicionantes negativos que conlleva esto, por ejemplo en lo que supone de dependencia de los equilibrios propios de las instituciones del Estado lo que nos da cierta sensación de fragilidad. Por eso es importante para nosotros en esta fase tratar de dejar de depender de una única fuente de financiación, como es en este caso la Alcaldía Metropolitana de Caracas, aunque claro, teniendo en cuenta todas las implicaciones negativas asociadas a otro tipo de dependencias como por ejemplo podría ser la del mercado. (Es muy difícil que muchos de los proyectos que hacemos se sostengan únicamente por voluntarismo o con financiación privada).

En realidad, el Tiuna nació, de una red de gente que empezó a tomar la calle para hacer cultura, y de esa fragilidad situacional, espontánea y efímera más propia de los movimientos sociales, tratamos de generar una cierta continuidad en los proyectos, que es una condición de su efectividad en muchos casos. Esto nos hizo enfrentarnos con todo un nuevo rango de problemas en esta realidad compleja de la propia revolución bolivariana: una experimentación radical de transformación pero a nivel de un país y liderada por el propio Estado. (Aunque un poco particular, ya que las formas de organización impulsadas por él, como sobre todo los Consejos Comunales, si tienen éxito supondrán en parte la pérdida del poder del propio Estado).

eltiuna@gmail.com
www.eltiuna.org
www.myspace.com/sontizon2007

Pal barrio lo que es del barrio

Nuria Vila*

26 de mayo de 2007, Caracas. Una plaza del este de la ciudad es tomada por la oposición. La protesta es contraria a la decisión del gobierno chavista de no renovar la concesión a un antiguo canal de televisión (RCTV), cómplice del golpe de Estado que intentó sacar del poder al presidente Chávez en 2002. Una clásica marcha opositora donde todo está perfectamente escenificado, aún más esta vez, donde los protagonistas son actores y actrices de telenovela, presentadores y periodistas famosos que se turnan en el escenario para lanzar consignas emocionadas sobre la libertad de expresión y contra la "dictadura" en marcha que les deja "sin trabajo y sin voz", según sus palabras enunciatas entre lágrimas.

De pronto la presentadora ruega dejen paso a un "compañero periodista del canal 8" que se ha acercado a cubrir el acto, al parecer, el cámara del canal estatal ha sido empujado y pateado cuando intentaba registrar el acontecimiento. Como el acto es por la democracia, el cámara pide el micro y nerviosamente con palabras entrecortadas pide respeto para su trabajo, por él y por lo que representa: "soy chavista" proclama. Su camiseta es roja, pero además, el corte de pelo le delata, el bigote le delata y sobre todo la escasa educación, adivinada en sus palabras que no salen fácilmente y enunciatas con acento del oriente del país. Los que le escuchan en ese momento llevan gorras de diseño y buenos cortes de pelo, son blancos la mayoría, educados, aún más, son guapos y limpios, son clase media. Con la patada en el culo patean algo más que a un cámara de televisión gubernamental, el hombre representa a todos los que hasta el surgimiento de Chávez quedaban fuera de los medios de comunicación. Lo que RCTV

era negaba lo que la mayoría de Venezuela es: les avergüenza la Caracas de los barrios pobres, los campesinos sin tierra, los indígenas olvidados. Gentes que de repente han empezado a tomar la palabra en los medios, en la calle, en los foros públicos, en la asamblea legislativa y que por primera vez existen en las instituciones de la democracia representativa. Pero el verdadero salto revolucionario que está dando este gobierno, es hacerles creer que además de que existen y son tomados en cuenta, pueden actuar, pueden tomar decisiones colectivamente. De momento, la apuesta es por la creación de los llamados Consejos Comunales, un intento de realizar la democracia participativa que de momento sirve para buscar soluciones a las necesidades vitales en los lugares de residencia, una especie de asociaciones de vecinos con poder para gestionar recursos y proyectos de transformación de las localidades de las que forman parte. La pregunta es cómo darles más poder, cómo hacerles trascender lo extremadamente local y tomar decisiones que atañen a toda la nación. De la respuesta a esta pregunta y de su aplicación en los próximos años depende en gran medida el destino incierto de esta revolución. En este contexto se desarrolla el trabajo de Tiuna el Fuerte, un colectivo caraqueño que nace después de la llegada de Chávez al poder y cuyo trabajo se inscribe en esta necesidad de redefinir la palabra cultura en el marco revolucionario. Cultura ya no es algo que únicamente se consume, ni es sólo para las gorras de diseño de la clase media: también está en los barrios (las favelas o villas miserias venezolanas). Y es más, también se inventa, se produce y reproduce en los barrios. Su trabajo se puede concebir como el de un conector, un hub, por el que pasan distintas corrientes. Por una parte consigue recursos públicos y los pone al servicio de

* La autora es española, realiza documentales relacionados con la política, sobre todo en la intersección de ésta con el mundo de la creación. En la actualidad

está cursando un doctorado de antropología social y lleva adelante en Venezuela una investigación sobre Tiuna el Fuerte. Ha participado de yomango

(<http://yomango.net/>) y Las Agencias (<http://www.sindominio.net/lasagencias/>).

la comunidad y al servicio de los Consejos Comunales. Les ayuda técnicamente a la realización de sus actos prestando conocimiento, equipos de sonido y humanos o generando espacios de encuentro mediante proyectos como el cine móvil. El significado de estas fiestas y actos culturales que pueden ser más cotidianos en otras zonas de la ciudad, cambia totalmente en lugares que han sido muy castigados a nivel simbólico, hasta el punto que pertenecer a ellos, ha significado hasta hace poco, casi una "vergüenza".²

Ser revolucionario es cool

Además el Tiuna trabaja con jóvenes y con sus problemáticas específicas. Por ejemplo, impulsando una red social en torno a la cultura del hip hop. La música rap conecta bien con el entorno de los barrios y sus jóvenes. Opera canalizando energías, aspiraciones, identidad y malestar como ha hecho en lugares tan lejanos como los guetos estadounidenses o las banlieus francesas. Habitualmente ligado a un imaginario violento, el hip hop muy a menudo no está articulado políticamente aunque sus letras sean rebeldes. Lo que hace el Tiuna es conectar la música con una cultura de la resistencia más apegada al imaginario de la revolución bolivariana. Para ello busca articular esta red "subcultural" con el movimiento de transformación social caraqueño. No sólo con las fuerzas institucionales, (como Ávila TV o la Alcaldía Metropolitana) sino también con los movimientos sociales de base, sobre todo con los Consejos Comunales. Hay que destacar aquí como la cultura que se genera en estos espacios circula al margen de la producción de valor capitalista. Lo que hace el capitalismo es apropiarse de una producción social que está viva –el hip

2> De hecho en empresas como Mc Donald's parece que descartan directamente a los muchachos que buscan trabajo si provienen de los barrios con peor fama. Por otra parte y hasta la llegada del chavismo la aproximación de las políticas públicas con respecto a

estos lugares pasaba por intentar que desapareciesen en vez de tratar de hacerlos más habitables. Este intento, que pudo triunfar en su momento en ciudades europeas como Barcelona parece imposible en Caracas donde el 60% de los habitantes reside en alguno de ellos.

Por otra parte, sobre el rescate simbólico de los barrios hay que destacar un trabajo interesante que realiza una joven televisora local caraqueña: Ávila TV.
3> Ver el proyecto Voces Latentes: <http://www.eltiuna.org/voceslatentes>.

hop es un buen ejemplo precisamente porque surge de la subjetividad de la gente más marginal– y lo devuelve convertido en mercancía, en algo que la gente pueda comprar, ya sean discos, pantalones caídos, o incluso en una imagen de chico rebelde que pueda utilizar en la publicidad o en otras formas de comunicación más sutiles para vender cualquier otro producto, desde revistas hasta desodorantes. El Tiuna lo que proporciona es un espacio social, donde la cultura hip hop no queda vacía de contenido real, sino que la impulsa y la valora al margen del mercado. Es, por así decirlo, un fin en sí misma.

Esto se realiza a través de proyectos como "Tiuna, la gira", donde raperos locales se convierten en productores de eventos en sus propios barrios, lo que crea una nueva fuente de respeto para ellos. Ahora en los cerros para hacerte valer ya no importa enseñar a todos que llevas y usas pistola, ahora puedes utilizar bien un micro y aún más, organizar fiestas colectivas y abiertas para tu comunidad.

Talleres

Además de la música, la formación sirve para abrir nuevos horizontes a los jóvenes: sonorización, vídeo, música... donde no sólo se enseña de una manera técnica, sino que se forma en una determinada cultura de la participación, que es, en definitiva, la que impregna a todo el proyecto. Y esto se realiza no sólo de manera formal: conciertos, cursos, etc, sino también en espacios informales que generan espacios de sociabilidad alternativos.

Así pues, los talleres, el graffiti, la música, pero también cosas materiales como las infraestructuras o los equipos, se convierten en herramientas de intervención, como el trabajo que se realizan en la cárcel de me-

nores³ y de conexión de mundos (hip hop y revolución, graffiti y política, barrios y artistas...). Estas herramientas, además, están al servicio de crear o recrear nuevos referentes para el imaginario de la revolución, anclado en lo que podríamos llamar el "síndrome del Che": viejos íconos totalizadores rescatados para servir a unos anhelos de transformación que podrían conectar con los corazones de los guerrilleros comunistas de los setenta pero que a veces quedan muy lejos de los jóvenes de hoy. Esta revolución tiene

que dar espacio a otras expresiones y confiar en la capacidad de los jóvenes de crear modelos frescos, formas nuevas, quizás íntimamente ligadas con la máquina capitalista global de producción de mundos, pero que, al mismo tiempo y como en el caso del hip hop, tienen la fuerza de subvertirlos, de reinventarlos desde dentro, de hacerlos servir para nuevos fines.

nuria@sindominio.net
<http://www.avila.tv/>



ASGA
Galería Alberto Sendrós

LOVE HURTS II
colectiva de artistas
galería appetite
curadora: daniela luna

inauguración:
jueves 9 de agosto, 19.00 hs
cierre:
viernes 7 de septiembre.

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

Tel/fax (54-11) 4312 0995/4312 5915
info@albertosendros.com
www.albertosendros.com

Indymedia Colombia y La Txusma, colectivo de resistencia y acción cultural

Se trata de un colectivo que trabaja desde fines de 2000 a partir de la cultura y la comunicación como un eje fundamental de lucha y acción política. Lo conforman estudiantes universitarios de diversas carreras que cotidianamente integran grupos de militancia o brigadas, y realizan diversas actividades de contrainformación y contraculturales.

Yako

La mayoría de nosotros trabaja en otros colectivos, así que estamos en constante vínculo con otras organizaciones; algunos trabajamos en indymedia, en proyectos contracomunicativos globales, bases de apoyo, como en el caso de los zapatistas, brigadas de trabajo internacionalistas, federaciones estudiantiles, bandas de música. Ahora nuestro trabajo no se centra mucho en la web, aunque ayudamos cuando podemos, con diverso material. Nuestra página está algo desactualizada, principalmente porque no tenemos tiempo suficiente para sentarnos a actualizar y a diseñar. En un país como Colombia siempre hay movida que requiere estar presentes, dar la cara, así que el mundo virtual –aunque muy importante– por ahora no es nuestra prioridad. Preferimos el trabajo diario, cara a cara, en espacios, debido a que las comunidades con las que trabajamos carecen de acceso a la red constante, así que apoyamos más el trabajo a nivel de radios, o video. Hemos participado en muchas acciones, por fortuna. La última que hicimos fue tra-

bajo de brigadas en Cuba, uno de nuestros miembros está allí, y realiza un trabajo en verdad impresionante, organizando a la gente, presentando la realidad de nuestro país, llevando el debate a algo cotidiano, como aporte a la construcción de un nuevo país. Asimismo hemos tenido la oportunidad de trabajar en murales en Caracas, en el 23, en Ecuador participamos en fiestas para los presos políticos, como DJs... Estuvimos en Bolivia haciendo filmaciones, y en Colombia hemos trabajado en todo lo que hemos podido. Trabajamos en la radio difusora nacional, teníamos un programa semanal, nos correspondía los días martes, mucha música, mucha política, mucha discusión. Eso permitía a la gente expresarse, decir lo que tenían que decir, y más en radio, que es el medio que llega a todos, pues tener televisor es un lujo aquí... Entonces fue una experiencia de dos años, con el equipo de Espacio Abierto, que era el nombre del programa, compañeros sindicalistas, trabajadores de base que nos aportan muchísimo, a todo nivel. Lamentablemente el gobierno decidió privatizar la empresa, así que nos sacaron a patadas, y sospe-

chosamente murió el presidente honorario del sindicato... en fin. Seguimos adelante, ahora estamos trabajando con comunidades campesinas e indígenas, en video, y creo que próximamente en radio, como sea, seguimos caminando.

Nos reunimos y decidimos trabajar en la parte cultural, porque veíamos que era un espacio que estaba un poco abandonado, es decir, la música no era muy política, y se restringía a lo que conocemos como música de protesta. Asimismo la imagen era muy restringida al trabajo de unos pocos, pero se dejaba de lado otras formas de expresión, el mural, el graffiti, la radio, la música, la imagen que cuestiona, que controvierte, que plantea, entonces dimos ese paso, que por fortuna está acompañando del trabajo de otros muchos colectivos. Empezamos a apoderarnos de la comunicación como un eje de lucha, y eso se traduce en arrebatar el poder hegemónico de los medios y empezar a construir nuevas realidades, empezar a trabajar con otras formas de expresión, a escuchar a los indígenas, a los campesinos, a nosotros mismos, con humildad, sabiendo oír. Creo que no hemos hecho aún lo suficiente, pero eso nos anima a seguir trabajando, a pesar de miles de dificultades, una represión bárbara en este país, asesinatos, señalamientos, en fin. Pero pensamos que si esta represión existe, es porque ese poder, el capitalismo, está asustado, y si está asustado es porque nosotros en verdad representamos un peligro. Entonces en la medida que hagamos frente a ese miedo, y nos organicemos, empecemos a buscar esos nodos de unión, lograremos construir

otra realidad, pero debe ser una realidad nuestra. Por eso, a pesar de que somos internacionalistas, nos centramos en el trabajo con nuestras comunidades cada día. Apoyamos las distintas luchas, los zapatistas, los mapuche, las luchas agrarias en Brasil, Paraguay, Argentina, en Bolivia, la ocupación de fábricas en Argentina, las conocemos, las admiramos, pero aquí también tenemos que hacerlo. La lucha en Colombia se ha encerrado mucho en sí misma, entonces siempre se tiene la imagen de que somos una tierra de salvajes, pero en verdad hay mil cosas: comunidades campesinas autónomas haciendo frente a la agresión paramilitar, campesinos organizados para un comercio justo, estudiantes presentando un nuevo modelo de educación, sindicatos organizándose alrededor de la lucha formal contra el patrón, mil cosas, y cada día surgen nuevas. Estamos en constante ebullición, por eso creemos que es necesario empezar a dar a conocer nuestra lucha, que es de suma importancia para Latinoamérica. En Colombia hacemos frente a la intervención militar gringa, somos el tercer país del mundo que recibe más ayuda económica para la guerra, tenemos un gobierno fascista, y a pesar de eso, hay gente luchando, y por fortuna, somos bastantes. Así que nos queda solo hacer la invitación para que vengan, trabajen con nosotros, y nos escuchemos, y trabajemos juntos, nunca son demasiadas manos contra el capitalismo.

yako@indymedia.org
<http://humanidad.revolt.org/gorriak/>
<http://colombia.indymedia.org/>

Grupo de Educación Popular Yakinusha: talleres de creación audiovisual en Porotoyaku

Yakinusha, en el idioma del pueblo Kichwa, significa “quererse entre todos”. Este grupo está conformado por Fabricio Guamán, Verónica León y un grupo de jóvenes de la ciudad y de las comunidades indígenas que promueve espacios de reflexión y de discusión a través de un proceso de educación popular, donde todos pueden enseñar y todos están dispuestos a aprender reconociendo sus diferencias pero respetándose como iguales.

La comunidad

Porotoyaku es una pequeña comunidad kichwa de la región Amazónica del Ecuador. Es sabido que el petróleo es una prioridad para la economía de este pequeño país eminentemente exportador. La región amazónica vive la explotación petrolera desde hace décadas, así como el deterioro ambiental, social, cultural que ésta trae... Aunque esta industria todavía no ha entrado en la zona de Porotoyaku, hace unos años llegó la noticia de que esto pudiera cambiar pronto. La respuesta de la gente no fue la resignación ni simplemente la ambición, sino que comenzaron a informarse, a organizarse.

Medio ambiente

Por el año 2002 el gobierno anuncia la licitación de dos nuevos bloques petroleros en esta región del país. Y para esto se tenía que hacer un proceso de consulta previa a las comunidades indígenas. Este proceso hizo evidente la desorganización y la desarticulación de los diferentes actores. Además, el tema de petróleo puso en el tapete varios asuntos que de una o de otra manera

tenía relación con el medio ambiente.

En este contexto, con apoyo de organizaciones activistas, comenzamos a realizar actividades enfocadas a concienciar a la población sobre las implicaciones y riesgos que podría traer futuras actividades petroleras en la región. Organizamos talleres informativos, foros públicos, proyecciones de videos, programas radiales, elaboramos material didáctico. Coordinamos intercambios de experiencias entre grupos de jóvenes de diferentes regiones del país. Ya había grupos organizados y comprometidos, así que hubo que unirse y compartir sus experiencias. De este modo se fue creando una “red de jóvenes en resistencia” a las actividades petroleras en la región amazónica.

Se empezó con la idea de que la defensa del medio ambiente era un tema separado y puntual. A lo largo del proceso se evidenció que el tema tenía varias aristas que de cierta manera se entrecruzaban. Ya no era posible hablar de medio ambiente sin hablar de pobreza y riqueza. Ya no era posible ni admisible hablar de medio ambiente sin hablar del modelo de desarrollo, del sistema

educativo, de los medios de comunicación. En un inicio se planteaba que el problema era la falta de información. Se enfocó entonces procesos de capacitación. Pero poco a poco vimos que la oferta de información era excesiva. Desde los medios de comunicación, la escuela, la iglesia, las ONG llegaba información que de cierto modo no eran bien discernida o aprovechada. El problema era cómo recibían esta información y qué hacían estos jóvenes con todo esto. Y así fue surgiendo una de las posibles respuestas: reflexionar y construir uno mismo esa información.

Justo en ese momento, por motivos ajenos, los fondos de estas organizaciones se acabaron y de cierto modo el proceso se detuvo.

Comunicación

Sin embargo, uno de los grupos involucrados en el proceso, los jóvenes de la comunidad de Porotoyaku, decidieron seguir solos, de forma autogestionada, sin necesidad de fondos ni de un ente coordinador. Quisimos seguir acompañando este proceso desde lo que pudiéramos aportar y compartir con ellos.

Al comienzo se juntaban para discutir sobre diversos temas. Eran reuniones que nadie dirigía y nadie imponía. Poco a poco vieron la necesidad de enfocarse y reforzar algunas actividades, nos pidieron apoyo para hacer talleres más puntuales en el área de comunicación y medios.

Empezamos haciendo talleres cada quince días, esto hizo que sea difícil darle continuidad y constancia. Nos dedicamos sobre todo a analizar a los medios tradicionales para darles una lectura más crítica. Elaboramos ejercicios prácticos para profundizar la

comprensión de cómo funcionan los medios y breves acercamientos a la producción audiovisual, para rescatar la memoria cultural e histórica de la comunidad.

De los mismos jóvenes surgió el deseo y la necesidad de hacer un taller más continuo, de varios días, para profundizar el trabajo práctico. Organizaron un taller de creación audiovisual, de una semana, consiguiendo el apoyo del presidente de la comunidad. El objetivo del taller era producir cortos, radiales o de video. Decidimos ponerle menos énfasis al aspecto técnico, pues una semana es muy poco tiempo y el conocimiento poco relevante si no se tiene acceso a equipos. Nos pareció más importante concentrar toda la energía y el tiempo en desarrollar contenidos. Experimentamos una metodología en la que elaboraron una lista de temas de interés y de ahí empezaron a desarrollar historias, desde sus vivencias propias o de gente cercana. Decidieron hablar sobre su música tradicional, sobre la tradición de la chicha fermentada que se está perdiendo en la zona, y de tres de los principales problemas que enfrentan en su vida cotidiana: el alcoholismo, la vagancia y el chisme.

Uno de los mayores retos que tuvimos que enfrentar fue el de ir rompiendo con los hábitos y vicios inculcados por las estructuras verticales de educación. Que nos vieran como un apoyo y no como “los que saben”, romper esa distancia jerárquica para que puedan expresarse con franqueza, sin miedo al reproche, sin la idea de que hay una respuesta “correcta” y una “errada”, sino que cada respuesta y cada opinión es válida. Otra traba que encontramos fue la predisposición a repetir discursos moralizadores in-

culcados por todo tipo de organismo que viene a "salvar" a la comunidad: el gobierno, las ONG, la Iglesia... Discursos como "el alcohol es malo", repetidos al pie de la letra sin hacer un análisis más profundo, sin que altere de forma alguna las prácticas en la comunidad (apenas si logra inculcar más culpa, menos autoestima...). El reto era ir más allá, poder hablar de la situación sin culpas o vergüenza, entender mejor lo que sucede, analizar más a fondo el problema sin juzgarlo.

Los jóvenes salieron muy contentos de la experiencia, con ganas de hacer más, decididos a organizar más talleres y con el proyecto de conseguir apoyo para montar una radio comunitaria. Los cortos fueron mostrados al resto de la comunidad durante las fiestas de Porotoyaku.

Lo que se aprende

Que los procesos venidos de afuera, de-

pendientes de organismos y de recursos, son frágiles pues se mueren cuando los recursos terminan.

Que aunque este proceso se fue haciendo cada vez más modesto, menos ambicioso, ha ganado fuerza porque cada iniciativa surgió de la misma gente. De esta forma ha ido creciendo, lentamente tal vez, pero de forma consistente.

Que si bien hay que responder a urgencias (aunque las petroleras no han ingresado a la zona, ahora asechan las mineras), el proceso necesita tiempo. Tiempo para entender los cambios culturales, para recuperar la memoria, para reinventar las formas de hacer comunidad.

Que es mucho lo que teníamos para aportar, pero mucho más lo que debíamos aprender, y lo que nos falta aún...

yakinusha@gmail.com

<http://yakinusha.blogspot.com/>



TALLER-MUSEO KOSICE

Arte pre-madí. Arte Concreto-Invencción. Arte Madí.
Esculturas Monumentales. Hidrocinetismo, agua móvil y lumínica
Irvé. Neón. Obras Digitales. Filosofía Porvenirista

Humahuaca 4662. Capital Federal
Viernes de 9 a 12 hs. Previo aviso TE. 4801-8615

Perú

Arte en el mapa de la ciudad, diez años de intervenciones en espacios públicos en el Perú (1997-2007)

El autor es curador y crítico independiente. Cursó estudios de Historia del Arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima, Perú. Textos suyos aparecieron en publicaciones de Santiago, Arequipa y Lima. Es editor del espacio Escuela de mArte <http://escuela-de-marte.blogspot.com/>.

David Flores-Hora

Uno

En la década de los noventas el Perú vivió un momento muy crítico: se capturó a los máximos líderes terroristas, el presidente Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos establecieron un régimen dictatorial que dominó todos los poderes del estado y además compró la línea editorial de todos los medios de comunicación.

Son muchos los hechos que se dieron en este periodo, crímenes de lesa humanidad: los más recordados fueron el asesinato a nueve estudiantes y un profesor de la Universidad Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta) de Lima, y el asesinato en una pollada (actividad popular bailable donde se vende pollo a la parrilla, generalmente para fondos sociales) en barrios altos (Lima). Entre otros hechos efectuados por el Grupo Colina (comando paramilitar dirigido por Santiago Martín Rivas y formando por un escuadrón de élite de las fuerzas armadas peruanas). El régimen dictatorial de Fujimori también se sustentó con campañas psico-sociales, conocidas como "cortinas de humo" en medio

de una aguda recesión y finalmente lo que desencadenó el fin del régimen dictatorial a finales del año 2000, la corrupción generalizada de funcionarios públicos, que pudo ser vista por todos los peruanos, tal cual una función cinematográfica.

Hacia finales de siglo (1997-2000) frente a una creciente censura, que muchas veces fue más que conceptual o ideológica, y una banalización de la actividad artística, un grupo de artistas peruanos empleó el ingenio y el humor para hacer una tenaz oposición al régimen genocida que reinaba en el Perú. Acciones concretas en espacios públicos como "El Muro de la Vergüenza" del colectivo La Resistencia fue un foco de actividad artística crítica, esta acción consistió en una tela de color negro, a modo de un muro transportable con los rostros de los principales representantes de la mafia que gobernaba. Esto implicó una invitación latente a que los transeúntes puedan intervenir este muro por medio de la escritura, y así expresar todo su rechazo al régimen dominante en ese momento.

"Lava la bandera" fue otra intervención en espacio público del colectivo Sociedad Civil

que consistió en lavar la bandera del Perú con agua y jabón en la pileta de la Plaza de Armas de Lima, sacar toda podredumbre imperante en la Patria, puntualmente en la clase política, puntualmente en el Palacio de Gobierno (residencia en ese momento de Alberto Fujimori y su familia). Luego de ser lavadas estas banderas eran tendidas en cordeles acondicionados en esta misma plaza. El colectivo "Los Aguaitones" formado en 1998 marcó toda su producción con un compromiso con el contexto histórico y social. Una acción muy recordada de ellos fue "El Micro de la Democracia", hacia comienzos del año 2000. Este trabajo implicó la elaboración con cartón de un bus colectivo donde los integrantes se introducían y recorrían distintas calles de Lima, invitando a los transeúntes con un contundente "súbete al micro de la democracia, no al fraude". Un mismo rechazo que también fue obvio en "Bota la basura en la basura". Para esta intervención en espacio público se estamparon 35.000 bolsas negras de basura con las fotos de Fujimori y Montesinos con traje a rayas, tal como ellos mismos presentaron a la opinión pública a los líderes terroristas. Estas bolsas tenían como destino la casa de los principales colaboradores de la mafia, grupos organizados produjeron los "embasuramientos", colocando estas bolsas de basura en su lugar, pusieron la basura en la basura, o en la casa de la basura.

Dos

En noviembre de 2000, y en un clima de crisis y corrupción extrema, Fujimori cobardeamente renunció a la presidencia del Perú vía fax desde Japón. Esto motivó la instauración de un gobierno de transición que creó una Comisión de la Verdad y Reconciliación para analizar todos los hechos violentos ocurridos durante la guerra civil que vivió el Perú (1980-2000). En 2001 es elegido Alejandro Toledo como presidente constitucional de la República, luego de casi once años de represión y dictadura, en este momento se tuvo mucha

expectativa por un gobierno verdaderamente democrático.

El mismo 28 de julio de 2001, mientras Toledo juramentaba como presidente en medio de toda la prensa e invitados internacionales, el artista visual Juan Javier Salazar subía y bajaba de los micros de transporte público de la Vía Expresa (principal arteria que une el centro y sur de Lima), llevando a cabo una acción, la venta ambulante de un peluche con piel de leopardo y forma del Perú, que además traía un Chile de regalo como cola (país con el que el Perú mantiene un trauma histórico). Salazar decía a los pasajeros de estos micros: "Como todos los gobiernos rematan el Perú a pedacitos, yo te ofrezco uno entero que viene con un Chile de yapa". De esta forma las clases populares y medias se apropiaban simbólicamente de una realidad negada para ellos.

Tres

En domingo 2 de abril de 2006, una semana antes del inicio del proceso electoral donde sería elegido por segunda vez como presidente el cuestionado líder del Partido Aprista Peruano Alan García Pérez, un grupo de 35 artistas dirigidos por Lalo Quiroz intervino el espacio público con una acción celebre: "Se Vende o Alquila este Local" (www.sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com), proyecto que contempló la venta de los tres poderes del Estado. Este grupo de artistas dirigidos por Quiroz, creó en lo ficticio CKE, Corredores de Arte, empresa que con 29 planchas de triplay (uno por "corredor", y uno por letras y espacios de "Se Vende o Alquila este Local"), y rompió la tranquilidad de la tarde de domingo. De esta forma la frase lacónica que da título a la intervención pudo grabarse en los espectadores que pasaron frente al Palacio de Justicia, Congreso de la República y Palacio de Gobierno. Aquí se dio una absurda represión de la Policía de Seguridad de Estado, que solo pudo ser refutado por el clamor sincero de los espectadores que con

"Que pasen, déjenlos pasar" hicieron suya una frase, una acción y se volvieron parte de la misma.

El 28 y 29 de julio del mismo año 2006, durante las fiestas patrias del Perú y en momentos donde García Pérez juramentaba por segunda vez como presidente, "El Colectivo" (<http://www.colectivoelcolectivo.blogspot.com>), jóvenes artistas egresados de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, plantearon la acción "Largo Tiempo el Peruano..." (<http://www.largotiempoelperuano.blogspot.com>), que utilizaron como soporte la venta ambulante en los micros de escarapelas (emblema patrio que se suele colocar en el pecho, a la altura del corazón durante las fiestas patrias del Perú). Estas escarapelas estaban impresas con la frase más recurrente del himno nacional: "Largo Tiempo el Peruano...", a la cual El Colectivo añadió frases apócrifas al himno, pero veraces a cualquier peruano común y corriente: "Largo tiempo el peruano oprimido... Hoy ningún peruano tra-

baja solamente ocho horas", "Largo tiempo el peruano oprimido... Por Dios y por la plata", "Largo tiempo el peruano oprimido... Largo tiempo la Deuda Externa creció, y por impagable, desfalca", entre otras frases que acercaron la acción artística al ciudadano a pie, la escarapela tomó un nuevo sentido y el mensaje pudo ser apropiado desde una verdadera reflexión acerca de qué celebran los peruanos en fiestas patrias.

Cuatro

Hacer una secuencia de las intervenciones en espacios públicos que se apropian de discursos del inconsciente colectivo, es todo un desafío, teniendo en cuenta el carácter exploratorio que puede tener una investigación de esta índole. Las pocas acciones arriba mencionadas no son ni las únicas, ni las más importantes, pero si intentan hacer una toma de pulso de los artistas y colectivos que abordan un compromiso social, coyuntural y político.

ramona es leída en el mundo

y todos dicen obrigado!
 aguyje!
 merci!
 thank you!
 danke schön!
 grazie!

gracias a la dirección general de asuntos
culturales de la cancillería

lesen Sie ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien
legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

La intervención en el espacio público: instrumento de cambio social y político desde el arte

Artista visual, egresado con Medalla de Oro de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú, Quiroz actualmente trabaja como diseñador gráfico y realiza proyectos artísticos de carácter multidisciplinario.

Lalo Quiroz

La postura del artista y su rol como un agente de cambio dentro de su sociedad han sido recurrentes en casi toda la historia del arte universal; es así que diferentes artistas y movimientos, a diferencia de cualquier actitud intimista, individualista o complaciente, han tomado parte activa en este desarrollo y cambios de pensamientos en sus sociedades. En el Perú esta actitud participativa, de acercamiento entre el arte y la política se ha venido afianzando desde los ochentas debido a los conflictos internos vividos y ha mantenido un significativo compromiso en los últimos años por temas de impacto global.

Precisamente, corrientes como el posmodernismo y la globalización están generando a nivel cultural una serie de repercusiones y vínculos no previstos en su concepción, que muy por el contrario a sus criterios de estandarización como es el caso de la globalización, nos están dirigiendo a una reafirmación de lo particular y propio de nuestros países. En este sentido, el artista necesita reformular sus herramientas y al mismo tiempo complementarlas con nue-

vos medios para afrontar eficazmente su responsabilidad ante estos recientes esquemas políticos, económicos y culturales. Es así que intentaré desde mi experiencia, hacer un breve análisis y planteamiento de uno de estos medios, relativamente nuevo y poco difundido en el Perú, que viene siendo abordado en otros países desde diferentes perspectivas y que creo es uno de los más versátiles y de carácter multidisciplinario: *la intervención en el espacio público*.

Posiblemente el primer indicio que nos acerque específicamente a la idea de *espacio público* nos refiera a Grecia, en las llamadas ágoras o plazas públicas, espacios donde los antiguos griegos se reunían a dialogar, debatir sobre la vida política y comercial de la Polis, también transcurría la filosofía, el arte y la cultura. Estos primeros lazos entre arte y espacio público, evidentemente desde una perspectiva occidentalizada, lo podríamos advertir también en la infinidad de monumentos y principalmente obras arquitectónicas que ha dejado cuenta las diferentes civilizaciones a lo largo de la humanidad.

En la década de los sesentas, según lo sus-
tenta Paloma Blanco⁴, los criterios de arte y

espacio público adquieren relevancia y particular importancia para algunos museos y empresas patrocinadoras, quienes motivadas por su interés en expandir el mercado de la escultura, ven en estas áreas urbanas como plazas, parques y sedes empresariales, espacios potenciales para erigir piezas de arte previamente exhibidas en galerías y museos. Así también, a finales de los sesentas en una época donde la efervescencia de los conflictos sociales "afeaban" las ciudades, se crea en Estados Unidos el Programa para el Arte en los Espacios Públicos de la Fundación Nacional para las Artes (NEA); y con este el llamado "arte en los espacios públicos" el que se promocionó como un medio de "revalorizar" el medio urbano.

Es a comienzos de los setentas, según sus-
tenta la autora, que algunos artistas y administradores del arte con un sentido más agudo, señalan la diferencia entre *arte público*, una escultura en el espacio público, y *arte en los espacios públicos* más interesados en las connotaciones de la localización o el espacio destinado para la obra (*site-specific*). Es necesario mencionar que el tema de la espacialidad, la contextualidad e interacción del arte con el espacio público, también se venían dando paralelamente en algunas experiencias como la *performance* y el *happening*. Estas investigaciones ha contribuido de alguna manera a sustentar este primer análisis y planteamiento, el cual intenta distinguir que esta serie de procesos han dado lugar finalmente a un medio muy concreto con amplias posibilidades de desarrollo en el plano socio-político, pero sobre todo de gran importancia en la relación arte y espacio público; relación necesaria, podría decirse como contra parte a los límites gale-
rísticos y museísticos.

Si entendemos el espacio público como el lugar o lugares que nos "pertenecen" a todos, por donde transitan cotidianamente individuos heterogéneos, que conviven, participan y gozan de los mismos derechos; no solo debería de presentársenos como una interesante plataforma de trabajo y de inte-

racción directa a través del arte, sino también como un espacio que debería ser visto con cierto respeto y responsabilidad. Asumir el trabajo en el espacio público desde una perspectiva de diálogo y comunicación basada en propuestas de orden político o temáticas sociales, nos comprometen a priorizar los temas de objetivos, antes que sólo los criterios estéticos o catarsis subjetivas. Así como el *site specific* ponía gran interés en el emplazamiento de la obra, es decir en cómo debería ir el objeto con respecto a su entorno, entrar al espacio público nos propone justamente no solo pensar en el trabajo a realizar, sino en un análisis previo del sitio y su contexto, es decir, una investigación en los planos que sean necesarios, sean estos históricos, antropológicos, sociológicos o arquitectónicos; esto nos ofrecerá situarnos mejor y sobre todo nos evidenciará la relación de este espacio con sus individuos, a través de sus propios códigos, usos y costumbres. Sean estos espacios abiertos, cerrados, urbanos, no urbanos e incluso virtuales, el conocer previamente nuestro espacio nos permitirá actuar de la manera más pertinente, sincera y eficaz en nuestra labor artística-anónimo de comunicar e interactuar; así mismo, nos dará la posibilidad de usar o crear las herramientas apropiadas que coadyuven a estos planteamientos. Entrar a un espacio público, invadir o intervenirlo como lo definimos actualmente, nos lleva a pensar en cualquier forma de hacerlo; el ambulante que se sienta en la vía pública a vender, está interviniendo el espacio público; del mismo modo, el indigente que se apropia de un pedazo de vereda para vivir y el dibujante que toma los parques para retratar, están todos interviniendo el espacio público. Podríamos hacer una lista y hasta clasificarlos, pero no es el caso, lo cierto es que todas estas formas no conscientes de intervenir el espacio público difiere precisamente de la que estoy exponiendo en que *la intervención del espacio público* es completamente consciente, sistemática y organizada, porque responde a objetivos claros y concretos.

4> "Modos de hacer". Arte crítico, esferas públicas y acción directa, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Es un proceso que finaliza en respuestas inmediatas, reflexiones diversas y posibles evocaciones futuras para el público; cruza los límites del arte, se vuelve político, sociológico o antropológico, regresa y se pierde en el anonimato del autor; en el espacio público nadie sabe quién es quién, el artista en un transeúnte mas y su obra se convierte sencillamente en el acto cotidiano de comunicar, en el clic que alguien escuchó entre sus pensamientos al pasar. ¿Al final es arte? En todo caso es lo que menos nos importa, mas aún si tenemos en cuenta que la gran mayoría no asocia al artista con prácticas políticas o peor aún que no tienen referentes mas allá de los modelos que muchos medios de comunicación fomentan;

un arte meramente estético y de entretenimiento incentivado por un sistema de consumo que no tiene límites.

En el Perú, algunos artistas y colectivos venimos trabajando apoyados en este importante medio, entendiéndolo como un acto conciente y responsable que nos permite una mejor vinculación con la gente desde su propio entorno, de forma directa y sin interferencias, como un instrumento de cambio social y político en nuestra sociedad. Los proyectos son pocos, pero valiosos.

<http://sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com>
<http://largotiempoelperuano.blogspot.com>
<http://rosariodelasuerte.blogspot.com>
<http://de-que-tenes-hambre.blogspot.com>

Apuntes para una guerrilla cultural

Jorge Alberto Miyagui Oshiro*

En un contexto en donde lo generalizado es un patrón de artista que no se compromete con cuestiones sociales y que vive en una nube excepto cuando se relaciona con el mercado elitista, hay varias experiencias interesantes en la ciudad, cada una con su especificidad y que rompen con la lógica del arte como mero adorno social o privilegio de clase. Puedo mencionar, entre otras: la *Brigada Muralista* (experiencias colectivas de muralización en distintas partes de Lima. "Con puro bobo un grupo de trabajadores del arte llenan de color esta gris

ciudad, por el pan y la belleza siempre!!!", brigadamuralista.blogspot.com), el *Foro de la Cultura Solidaria* o el *Centro Cultural El Averno* (www.youtube.com/watch?v=r1AlajjESgA).

Lo que sigue son algunos fragmentos del texto "Apuntes para una guerrilla cultural" escrito en mayo de 2006.

Una reformulación de las posiciones, teorías y prácticas artísticas en función a nuestros intereses como colectividad tendría que empezar por plantearse un diálogo horizontal entre el arte académico, el arte popular, la contracultura urbana y todas las manifestaciones culturales que existen en

nuestra patria y que son ignoradas por buena parte de la institucionalidad para realizar solo determinadas prácticas culturales funcionales y en directa correspondencia con la dominación del sector social más privilegiado. La colección de arte contemporáneo de nuestro Museo de Arte de Lima no incluye arte popular, la contracultura urbana sigue siendo marginal a las desgastadas instituciones artísticas privadas y estatales. La prensa especializada, por ejemplo, no toma en cuenta un proceso como el Foro de la Cultura Solidaria de Villa El Salvador⁵, que en su primer año (2004) movilizó cerca de 15000 personas y en su segundo año (2005) aproximadamente a 27000 personas en sólo una semana, en su mayoría adolescentes y jóvenes de Villa El Salvador y, sin embargo, sí se ocupa a gran espacio de eventos artísticos que suceden dentro del circuito comercial institucional que puede convocar a lo mucho a 200 personas aproximadamente en la misma cantidad de días. Como hemos visto, es a través de la distribución y el consumo de la obra artística que se da la dominación que denunciamos. Entonces, ubicamos tres niveles en el proceso artístico: producción, distribución y consumo; y señalamos cómo el discurso de la dominación tiene el tarro de pintura invisible del chavo del 8 y no le basta invisibilizar las experiencias contraculturales y anti-sistémicas sino que también intenta hacer no visibles las relaciones socioeconómicas del proceso artístico (distribución y consumo), para supuestamente dar un aura de espiritualidad a la actividad artística (no en términos de necesidades humanas psicológicas y sociales, sino como inmanencia metafísica en los objetos). Pongo dos declaraciones que pueden servir como ejemplos de este mecanismo (1995 y 2005): "Un artista habla de arte, no de dinero (...) Yo prefiero estar en reuniones con mis amigos banqueros porque siempre hablan de arte,

en cambio cuando me reúno con artistas siempre hablan de dinero". Respuesta del pintor Fernando de Szyszlo a una incómoda pregunta sobre los precios de sus obras en conferencia del año 1995 en la Facultad de Arte de la Universidad Católica.

"Cuál es el cuadro más caro que has vendido? Uy, nunca lo digo. Hablar de números no es lo mío." Galerista Lucía de la Puente en entrevista que empieza así: "Si te dijera que tengo diez mil dólares en el bolsillo, ¿qué cuadro me recomiendas comprar? Revista *Somos*, número 968, El Comercio, 2005.

En este panorama es urgente crear nuevos espacios de distribución artística, crear nuevos públicos y nuevos mercados. Creemos que hay motivos para la esperanza: muchas experiencias autónomas y con sentido crítico han aparecido en los últimos años, espacios donde la gente puede producir, disfrutar y consumir arte con una lógica distinta a la de la distinción social y la competencia mercantilista. Vuelven a haber esfuerzos por construir colectivamente algo más allá del marasmo individualista. Es necesario generar nuevas teorías que acompañen estas distintas prácticas que vienen sucediendo (Foro de la Cultura Solidaria, CIAP, Centro Cultural El Averno, Teatro Vichama, Apu Teatro, El Colectivo, Festival Arte sin Argollas, Aguaitones, Teatro Loco, Fiteca, La Restinga, etc.). Tod@ trabajador(a) del arte como productor(a) cultural debe ser responsable de los sentidos que crea y debe ser consciente de que su actividad no se agota en el proceso productivo sino que también debe posicionarse frente a las dinámicas de distribución y consumo, que condicionan el mismo sentido de lo creado. Todas las personas que están trabajando por liberar la práctica artística deben preocuparse por sistematizar sus propias prácticas: producir conocimiento, saberes libertarios desde las prácticas mismas y que enriquezcan esas mismas prácticas.

* El autor es artista plástico egresado de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha participado, entre otras, en las siguientes exposiciones: "Apuntes para una poética política", dentro del Foro

Internacional sobre democratización global, organizado por el Programa de estudios sobre Democracia y Transformación Global en el Centro Cultural La Noche de Lima (2004), "Memorias de la resistencia", en el

Museo Jacobo Borges de Caracas (2006) y "Encuentre las 7 diferencias (entre ciudadano y consumidor)", en el Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna de Santiago de Chile (2005).

5> Más información visitar: www.forode-laculturasolidaria.org