

Una materialidad política para el arte

Territorio, procedimiento y estrategia en las obras de Alfredo Jaar, Francis Alÿs y Santiago Sierra

Autor:

Arrieta Gutierrez, Paula

Tutor:

Wechsler, Diana

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



Doctorado de la Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Área Historia y Teoría de las Artes

Tesis de Doctorado

Una materialidad política para el arte.

Territorio, procedimiento y estrategia en las obras de Alfredo Jaar,

Francis Alÿs y Santiago Sierra.

Lic.: Paula Arrieta Gutiérrez

Directora: Dra. Diana Wechsler

Buenos Aires, Abril de 2014

[...] con mano firme sujeta el bolígrafo y añade una palabra a la página, una palabra que el historiador no escribió, que en nombre de la verdad histórica no podría haber escrito nunca, la palabra No, ahora lo que el libro dice es que los cruzados No auxiliarán a los portugueses a conquistar Lisboa, así está escrito y por tanto pasó a ser verdad, aunque diferente, lo que llamamos falso ha prevalecido sobre lo que llamamos verdadero, ocupó su lugar, alguien tendría que venir a contar la historia nueva, y cómo.

José Saramago, *Historia del cerco de Lisboa*

¿Qué puede el arte?

Suely Rolnik, *Micropolítica*

Índice

Índice de imágenes.....	6
Agradecimientos.....	7
Introducción	10
1. La pregunta por el límite y una estética desbordada. Fundamentos.	15
2. ¿Es posible un arte de materialidad política? Hipótesis y Objetivos.	20
3. Un camino desde la investigación académica. Metodología.	22
4. Organización de la tesis.	24
Capítulo 1. Vanguardia, utopía y un lugar para lo real.....	26
1. Biografías analíticas generales.	27
1.1. Alfredo Jaar.	28
1.1.1. Antes de partir.	29
1.1.2. El contexto chileno.....	34
1.1.3. Breve reseña de sus trabajos más destacados.	37
1.2. Francis Alÿs.....	43
1.2.1. La ciudad lo hizo.....	44
1.2.2. Caminar.....	47
1.2.3. Breve reseña de sus trabajos más destacados.	50
1.3. Santiago Sierra.	59
1.3.1. Outsider.	60
1.3.2. El catálogo de la práctica social.	62
1.3.3. Breve reseña de sus trabajos más destacados.	65
2. Categorías de la historia del arte. La huellas de lo real.....	73
2.1. Cruces vanguardistas.....	75
2.1.1. El retorno de un arte/vida.	75
2.1.2. Estrategias vanguardistas. Relaciones del arte con la vida.	81
2.1.3. Arte e institucionalidad. Construcción y ruptura.....	88
2.2. Ideas-fuerza y arte del concepto.....	95
2.2.1. Sentido y lógica. Del texto al contexto.	96
2.2.2. Lumínico-publicitario.	98
2.3. Investigaciones de límites. Estética relacional, Arte contextual, Estética de la emergencia. Los vínculos con lo Real.....	101
2.3.1. Contextos para un nuevo paradigma.	105
2.3.2. Experiencia y participación. Desplazamientos y espacios.....	110
2.3.3. Lenguajes atípicos.....	115

Capítulo 2. Comunidad, sujeto, cuerpo e historia. Los materiales políticos y sociales.....	119
1. Una sociedad política. Comunidades de individuos.....	123
1.1. Subjetividad y cinismo. El individuo en el contexto de la globalización.....	126
1.2. Micropolítica.....	137
1.3. Espacio público y lugar de interacción.....	147
2. El giro biopolítico.....	153
2.1. El gobierno y los dispositivos de seguridad.....	157
2.2. Dispositivos tecnológicos.....	166
2.3. El paisaje de los cuerpos.....	171
2.4. Cuerpo, trabajo y mercado.....	176
3. Fractura histórica.....	183
3.1. La banalidad del mal/La banalidad de la memoria.....	187
3.2. Los vencidos.....	192
4. Industria cultural y capitalismo cognitivo.....	198
4.1. Deslocalización, centros, periferias y globalización. Una propuesta cuántica. ...	202
4.1.1. Una propuesta cuántica.....	204
4.2. Capital inmaterial.....	211
Capítulo 3. Estrategias y prácticas. De una estética a una poética.....	215
1. El artista-productor.....	218
2. Espacio, distancia y territorio.....	225
3. Experiencia y participación: Inclusión, exclusión y voluntad.....	231
4. Intervención, inserción, apropiación.....	239
5. Épica y registro.....	249
6. De una estética a una poética.....	260
Conclusiones.....	271
Anexo nº1. Alfredo Jaar: Premios, exposiciones y publicaciones.....	279
1. Exposiciones individuales.....	280
2. Exposiciones Colectivas (Selección).....	284
3. Premios y Distinciones.....	289
4. Bibliografía específica.....	289
Anexo nº2. Francis Alÿs: Premios, exposiciones y publicaciones.....	292
1. Exposiciones individuales.....	293
2. Exposiciones Colectivas (Selección).....	296
3. Premios y Distinciones.....	302
4. Bibliografía específica.....	303

Anexo nº3. Santiago Sierra: Premios, exposiciones y publicaciones.....	306
1. Exposiciones individuales	307
2. Exposiciones Colectivas (Selección).....	309
3. Premios y Distinciones.....	314
4. Bibliografía específica.....	314
Bibliografía.....	317
1. General	318
2. Entrevistas	324
2.1. Publicaciones y revistas impresas	324
2.2. En línea	324
3. Artículos.....	326
3.1. Publicaciones y Revistas impresas	326
3.2. En línea	328
4. Tesis	329

Índice de imágenes

1. <i>Chile, 1981, antes de partir.</i> Alfredo Jaar, 1981.	34
2. <i>Un logo para América.</i> Alfredo Jaar, 1987.	37
3. <i>Camera Lucida.</i> Alfredo Jaar, 1996.	38
4. <i>El silencio de Nduwayezu.</i> Alfredo Jaar, 1997.	39
5. <i>Luces en la ciudad.</i> Alfredo Jaar, 1999.	40
6. <i>El lamento de las imágenes.</i> Alfredo Jaar, 2002.	41
7. <i>The Collector.</i> Francis Alÿs, 1991-2006.	51
8. <i>Algunas veces hacer algo no lleva a nada.</i> Francis Alÿs, 1997.	52
9. <i>Re-enactments.</i> Francis Alÿs, 2000.	54
10. <i>The Leak.</i> Francis Alÿs, 1995.	¡Error! Marcador no definido.
11. <i>Cuando la fe mueve montañas.</i> Francis Alÿs, 2002.	58
12. <i>Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas.</i> Santiago Sierra, 1999.	65
13. <i>133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio.</i> Santiago Sierra, 2001.	66
14. <i>10 personas remuneradas para masturbarse.</i> Santiago Sierra, 2000.	67
15. <i>Muro cerrando un espacio y Palabra tapada.</i> Santiago Sierra, 2003.	68
16. <i>245 m³.</i> Santiago Sierra, 2006.	70
17. <i>La trampa.</i> Santiago Sierra, 2007.	71
18. <i>No, global tour.</i> Santiago Sierra, 2009.	72
19. <i>Contador de muerte.</i> Santiago Sierra, 2009.	131
20. <i>Espreado de poliuretano sobre 18 personas.</i> Santiago Sierra, 2002.	179
21. <i>Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas.</i> Santiago Sierra, 2000.	181
22. <i>Gold in the morning.</i> Alfredo Jaar, 1985.	194
23. <i>Turista.</i> Francis Alÿs, 1997.	209
24. <i>Los Adultos.</i> Santiago Sierra, 2007.	236
25. <i>Un millón de pasaportes finlandeses.</i> Alfredo Jaar, 1995.	237
26. <i>Sumisión.</i> Santiago Sierra, 2007.	240
27. <i>3.000 huecos de 180x50x50 cm cada uno.</i> Santiago Sierra, 2002.	241
28. <i>Inserción en sistemas ideológicos: Proyecto Coca-Cola.</i> Cildo Meireles, 1970.	242
29. <i>No, global tour: No proyectado sobre el Papa.</i> Santiago Sierra y Julius Von Bismarck, 2001.	247
30. <i>Politics of Rehearsal.</i> Francis Alÿs, 2005.	255

Agradecimientos

La realización del Programa de Doctorado y esta investigación fueron posibles gracias a la ayuda decisiva de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT, dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile, y su sistema de Becas Chile para posgrados en el extranjero.

Asimismo, fue indispensable la orientación, apoyo y dedicación de mi Directora de Tesis, Diana Wechsler, cuya experiencia y sabiduría me sirvieron de guía en esta tarea.

Quiero agradecer también a María Elena Muñoz y Enrique Matthey, académicos de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, cuyo apoyo intelectual, académico y afectivo ha sido constante desde mis años de estudios de pregrado en dicha institución. Su confianza y estímulo han sido clave para la realización de cada etapa de mi formación.

A Nicolás Cadavid, colega y amigo, por su trabajo y pensamiento volcado al mundo, que influyeron de manera determinante en mi carrera y particularmente en las inquietudes que materializo en este trabajo. A Camila Bralić y su relación amable y potente con las palabras, por su amistad y generosidad al corregir esta tesis. A Javiera Cornejo, por sus observaciones y su estimulante apoyo y cercanía. A Macarena Abarca, por la inmensidad de su cálida lucidez, y por haberme asistido en parte de la investigación. A Paz Irrázabal y Rosario Carmona, compañeras indispensables en este profundo camino de amistad y formación política. Mucho le deben estas reflexiones a la consciencia crítica y sensible que de ustedes he aprendido, a nuestras conversaciones y al cariño intenso que las acompañan.

A mis padres, María Elena Gutiérrez y Manuel Arrieta, por haber creído en la potencia social de la educación en un país donde el conocimiento y la cultura son mercancía transable.

A quienes fueron mi familia durante estos cuatro años de estudio y vida en Argentina: Daniela Acosta, Paco Caballero, Leticia Damelio, Casilda Merino, Elisa Muñoz, Víctor Quezada y Arianne Soderó. En cada uno de ellos no sólo encontré un necesario lugar propio, sino también un espacio privilegiado para la discusión, el intercambio de ideas, perspectivas y experiencias.

Por último, quiero agradecer muy especialmente a Cynthia Shuffer, por ser mi familia allá y acá; por su fuerza determinante y su compromiso diario con la realidad. Por su forma de ver el mundo y sus ganas de contar una historia colectiva, esta historia, conmigo.

Buenos Aires - Santiago de Chile, Marzo de 2014

¿Debo confesar que no tengo regla fija en el empleo del “yo” y del “nosotros”, con exclusión del “nosotros” mayestático y de autoridad? Escribo preferentemente “yo” cuando asumo un argumento, y “nosotros” cuando espero atraer en mi seguimiento al lector.

¡A la mar, pues, nuestro velero de tres mástiles!

Paul Ricœur, *La memoria, la historia y el olvido*

Introducción

todo arte, desde la máscara sagrada a la ópera cómica, es ante todo empresa eufémica para rebelarse contra la corrupción de la muerte

Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*

El año 2006 se realizó la 27ª versión de la Bienal de Sao Paulo, tal vez el evento artístico de más relevancia de este lado del mundo. La elección de los artistas participantes estuvo a cargo de la directora artística del encuentro, Lisette Lagnado, quien por primera vez en la historia de la Bienal asumía dicho cargo luego de un proceso democrático de elección. El criterio de la muestra respondía a una pregunta precisa, rescatada de uno de los seminarios dictados por Roland Barthes en el Collège de France: *Cómo vivir juntos*.

La pregunta resultaba clave para las investigaciones que me encontraba realizando entonces desde mi trabajo como artista visual. ¿Cómo podía el arte convertirse en una herramienta de acción política? Nada parece más político que las condiciones de la convivencia, del acuerdo, de un programa para la vida.

La decisión de llevar a cabo una Bienal en torno a este tema, más ético que estético, como acusaba la crítica que se levantó desde el periódico local *Folha de São Paulo*, comenzaba a abrir la crisis de los espacios del arte, advirtiendo que este último ya no se bastaba a sí mismo para explicarse ni era autosuficiente en su despliegue por los cuatro muros museales que garantizan su clasificación. El tiempo de las preguntas a sí mismo comenzaba a agotarse, y se hacía necesario salir a preguntar afuera. Una vez abierta la discusión, inserta la pregunta, a la versión siguiente de la Bienal no quedó mucho más que

presentar el vacío¹. Pensar el arte desde una perspectiva social hace imprescindible la revisión del contexto político inmediato, y el pabellón desocupado de la Bienal de 2008 no debe ser visto como una imposibilidad del arte frente al mundo, sino como una mirada crítica del arte institucionalizado y el desplazamiento del locus de la acción simbólica.

Los nexos entre arte y política vienen siendo tema constante de la discusión académica durante las últimas décadas. Diferentes propuestas, conceptos y estudios han intentado comprender la naturaleza de esta relación. De todas ellas, las que mayor alcance consiguen son aquellas que incorporan en la aprehensión de los términos la necesidad de identificar una potencia creativa que irrumpa en el espacio público. Resulta fundacional la visión de Walter Benjamin: la politización de la estética y el arte al servicio de una causa emancipadora resulta un punto de inicio estimulante para estas preguntas. Pero la concepción de un arte político parece haberse estancado al echar mano a los habituales parámetros culturales instalados para el arte, convirtiendo la discusión en un debate en torno a la estética y no acerca de la singularización simbólica de las condiciones de la vida, los sistemas de producción y la socialización.

Pues bien, si el arte es susceptible a ser politizado —es decir, a ser modificado por la entrada de la discusión política—, ¿cómo se puede propiciar una acción artística que modifique las categorías sociales?

Es necesario entonces apuntar al núcleo del problema. Los motivos del arte no pueden ser vistos sólo como contenido. Es necesario replantear la disposición de los elementos estéticos referenciales de la producción artística. Es entonces cuando aparece la pregunta

¹ Curada por Ivo Mesquita, la 28ª versión recibió el nombre de “Em vivo contato” y desató la polémica al ser entendida como una “bienal sin obras”. Así, el pabellón del segundo piso de la muestra quedó completamente vacío.

por el material del arte, la definición de esa característica constitutiva que permita despejar los arraigados preceptos de la autoría, creación individual, imaginación e inspiración mágica.

Dos textos funcionan como origen de esta investigación. Se trata de *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud², y *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, de Paul Ardenne.

Del primero es de quien tomo la pregunta por el material del arte. En *Estética Relacional*, Bourriaud introduce un nuevo paradigma para este arte que trata tan estrechamente con la vida, y establece en ésta y sus condiciones de socialización la fuente principal para el material artístico. Toma como referencia el arte producido en los años noventa, en el que encuentra un cuerpo de obra que da respuesta a una sociedad “en la cual las relaciones humanas ya no son ‘vivas directamente’ sino que se distancian en su representación ‘espectacular’”³. En estrecha relación con el espíritu que animaba las vanguardias, el autor reconoce una continuación de la voluntad de procurar mejoras en las condiciones de vida, y pone en el centro del intersticio social a la obra de arte. En sus propias palabras, despojado de las “ideologías totalitarias o de visiones ingenuas de la historia”, el arte de vanguardia “ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar el mundo futuro: hoy modela universos posibles”⁴.

Ardenne, por su parte, responde a la interrogante acerca del material con la idea de un arte de contexto. Siguiendo su propia definición, este tipo de arte hace referencia al

² Teórico, curador y crítico de arte, ha dirigido el Palais de Tokio entre los años 2002 y 2005, fundó la revista *Documents sur l'art* (1992-1997) y co-fundó la revista literaria *Perpendiculaire*. Como curador, destaca a su cargo el Pabellón francés de la Bienal de Venecia (1990).

³ Sigue aquí Bourriaud la idea de “sociedad del espectáculo”, de Guy Debord, *Ibíd.*, p. 8.

⁴ *Ibíd.*, p.11.

“conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (*happenings* en espacio público, “maniobras”), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (*performances* de calle, arte paisajístico en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo”⁵.

A su respuesta al material, Ardenne suma el problema en la representación: las nuevas estrategias artísticas prescindirían de ésta para realizar un ejercicio de “presentación”, una relación directa con la realidad, sin intermediarios. Lo diferencia, en este sentido, de algunos antecedentes históricos: “La posición del arte “contextual”, en resumen: poner a buena distancia representaciones (el arte clásico), desviaciones (el arte duchampiano), perspectiva autocrítica donde el arte se considera y se diseña a sí mismo, de manera tautológica (el arte conceptual)”⁶.

Las ideas e inquietudes de esta investigación nacen del cruce de dichas teorías con el escenario contemporáneo en Latinoamérica, tanto artístico como político. Pero es la urgencia de contrarrestar las prácticas abusivas del poder, la denigración de los seres humanos y la necesidad de vislumbrar caminos de recomposición del lazo social roto lo que guía estas reflexiones. En otras palabras, el contexto en el cual construimos nuestra realidad es la principal razón para pensar las posibilidades del arte.

⁵ *Ibíd.*, p.10.

⁶ *Ibíd.*, p.11.

1. La pregunta por el límite y una estética desbordada. Fundamentos.

Entrar de lleno en la cuestión de la materialidad del arte exige la descripción de una base conceptual que permita abordar el problema desde una perspectiva nueva. Es necesario traer de nuevo a discusión el asunto del límite.

Tanto la práctica artística como el trabajo teórico pueden ser vistos como una sucesión de preguntas acerca de los límites. Las diferentes acepciones de estas interrogantes — límites conceptuales, disciplinarios, físicos, materiales e incluso éticos— van acompañadas por una producción artística fuertemente experimental, donde la ya conocida complicidad y tensión con los asuntos de alcance político adquiere una renovación discursiva siempre en conflicto.

En la producción de arte desde los años setenta en adelante, es posible observar el desarrollo de una rama de obras que, a pesar de ser muy disímiles en cuanto a estrategia, técnica y puntos de inflexión, tienen en común, antes que todo, su realización crítica en relación con aquellos trabajos desarrollados en los espacios tradicionales de arte (museos y galerías) y en tensión constante con la cualidad visual o estética, considerada históricamente como requisito de una obra. Una fuerte e informal corriente de tinte en algún sentido iconoclasta, íntimamente vinculada con el territorio en el que se desarrolla, se ha transformado en un desborde progresivo de los contenedores de arte por excelencia.

Se presenta en este creciente grupo de obras, primero, una renuncia al arte como disciplina autónoma, separada de las otras disciplinas, y a la figura del artista como un sujeto aislado y capaz de abstraerse del grupo y estructura social en la que habita. En este sentido, el segundo criterio transversal que permite la identificación de esta sucesión de intervenciones artísticas tiene que ver con la directa relación que estos artistas establecen

entre su producción y el contexto social y político que las enmarca. No sólo está presente la situación de desborde del espacio previamente mencionado, sino también la puesta en práctica de las categorías de lo efímero y de la experiencia como pilares fundamentales de estas dimensiones simbólicas, en cuanto actúan de la misma manera en la que actúan todas las prácticas que se dan entre los seres humanos y su entorno.

No se trata de algo nuevo. Es posible encontrar esta voluntad “política” en algunos momentos de la Historia del Arte —como en la máxima vanguardista de la unión de arte y vida, o la movilización realista de la pintura en cuanto fue concebida como representación del mundo—, pero lo particular de estos antecedentes es que la mediación de la representación ha sido desplazada tanto en su espacio físico como en su característica semiótica, para promover un encuentro casi total entre el procedimiento artístico y la realidad, obligando a actualizar la discusión sobre las categorías, tanto las del arte como las de lo real.

De ese universo disímil y diseminado constituido por las obras que cuentan con estas características como elemento constituyente, pongo el foco de atención en el trabajo de tres artistas actuales cuya obra se ha internacionalizado en los últimos treinta años. Se trata de Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956), Francis Alÿs (Amberes, Bélgica, 1959) y Santiago Sierra (Madrid, España, 1966).

Sus cruces biográficos con el contexto latinoamericano, como un primer pie forzado aglutinador, tienen visibles repercusiones en su producción de obra. Los giros territoriales dan una muestra no sólo del desborde de la producción y sus condiciones físicas, sino también de los desplazamientos geopolíticos de un arte en contacto directo con el contexto. Mientras Jaar cambia su residencia desde Santiago de Chile a Nueva York en los años

ochenta, Alÿs y Sierra lo hacen desde el viejo continente a Ciudad de México, el primero en la misma década que Jaar y el segundo a mediados de los noventa. Desde esas traslaciones, las relaciones a investigar se ubican en el entramado antagónico que forman el poder y el margen, el primer mundo y el tercer mundo: las situaciones sociales palpables que han quedado fuera de los discursos oficiales del progreso.

Estos tres autores tienen en el presente trabajo una función bisagra: son, por un lado, medio de investigación —en cuanto las diferencias y coincidencias de sus procedimientos y resultados me permitirán presentar y analizar las distintas categorías para encarar el problema material recién planteado— y, por otro, objetos de estudio, una suerte de muestra relativamente representativa del universo total —el arte indagando en sus límites— de acontecimientos observados a la luz de la actual dificultad para establecer dicha materialidad.

La obra de Alfredo Jaar, en términos generales, aborda el tema de las imágenes y su papel en una cultura que se ve marcada por el consumo de éstas. El autor las toma como elemento estructural de un procedimiento. Rescata de ellas un posible valor político para luego sintetizarlas, muchas veces, con su ocultamiento. Sus investigaciones abordan tanto la contingencia internacional —por ejemplo, *Proyecto Ruanda* (1994-1998), acerca del genocidio que tuvo lugar en ese país— como la realidad de un sitio específico, estableciendo un nexo directo entre su trabajo y la comunidad en la cual se desarrolla.

Francis Alÿs, en tanto, trabaja desde una observación simbólica de las distintas situaciones geopolíticas, particularmente en las ciudades latinoamericanas, para producir un gesto a veces mínimo que da cuenta del problema observado. Así, desarrolla tanto estrategias de participación —por ejemplo la obra *Cuando la fe mueve montañas*— como de

origen performático: su obra *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997) consiste en un video en el que aparece el artista arrastrando por las calles de Ciudad de México un cubo de hielo hasta su completo derretimiento.

Por último, Santiago Sierra investiga las relaciones de poder que el mercado cifra sobre los cuerpos vivos. Su obra se enmarca en lo que se ha denominado Estética Remunerada. Generalmente con un contrato de por medio que asegura un pago dentro del margen estipulado por la ley, Santiago Sierra convoca la participación de personas marginadas y pertenecientes a los grupos más vulnerables de la sociedad (pobres, prostitutas, drogadictos, inmigrantes) con los cuales realiza acciones que demarcan y realzan —repiten, también— las situaciones de explotación, injusticia o desinterés que dichas personas viven a diario.

¿Qué nuevos problemas se desprenden de las propuestas teóricas mencionadas antes y las artísticas señaladas ahora? ¿Por qué se hace necesario re-editar las preguntas acerca de la materialidad del arte (o de un tipo de arte en particular)?

En primer lugar es ineludible indagar en la traducción realizada por parte de la institución —muchas veces en estrecha complicidad con los artistas— de las manifestaciones de naturaleza efímera articuladas desde la experiencia. Los análisis de los años noventa, en especial la *estética relacional* planteada con Bourriaud, han decantado en una réplica menor de la estructura rígida del sistema basado en el mercado⁷, y es posible constatar que cierta resistencia proveniente del arte planteada en ese contexto ha devenido en las obras de mayor rendimiento comercial de los últimos años⁸. Asimismo, como comenta Paul Ardenne, las obras visitadas por Bourriaud pasaron siempre por la mediación de un espacio

⁷ La crítica en este sentido la amplía Dominique Baqué en “L’illusion relationnelle”, en *Pour un nouvel art politique. De l’art contemporain au documentaire*, París: Flammarion, 2006, pp. 143-173.

⁸ Conclusiones rescatadas de la tesis doctoral *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*, de Amalia Mazuecos Sánchez, Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2008.

institucional para el arte, museos y galerías, siendo un renacimiento fallido de las manifestaciones emancipatorias de los sesenta. Sin embargo, la existencia de preocupaciones persistentes de parte de artistas y teóricos en las décadas siguientes por esta categorización material de una dimensión social y política del arte —de la que los artistas seleccionados para esta investigación son un ejemplo en actual desarrollo— denotan a lo menos el síntoma de una voluntad que aún no inicia la retirada. Más aún, el desarrollo político de las sociedades y las manifestaciones ciudadanas de resistencia de las que hemos sido testigos en los últimos años hablan de una permeabilidad social ante estos temas. Cabe entonces volver a revisar las condiciones del arte contemporáneo a la luz de la nueva información y experiencia obtenida.

2. ¿Es posible un arte de materialidad política? Hipótesis y Objetivos.

La investigación plantea como hipótesis de trabajo que el material constitutivo de cierta línea de manifestaciones en el arte actual —puntualizadas aquí a través del trabajo de los artistas Alfredo Jaar, Francis Alÿs y Santiago Sierra— es el mismo que aquél presente en las relaciones sociales y políticas, es decir, en las relaciones entre los seres humanos y de ellos con el entorno y el poder.

Desde este punto es posible establecer los objetivos de esta investigación. Tres aparecen como objetivos principales:

Primero, y en directa relación con las motivaciones de la realización de este trabajo, busco demostrar que el arte tiene el poder de ser un actor reparador de las disfunciones sociales, siempre y cuando su práctica logre desligarse de las instituciones políticas, culturales y económicas (Estados, museos y mercado, por ejemplo), y pase a instalarse como un constante cuestionador de las dinámicas que actúan jerárquica y opresivamente contra el ser humano y su capacidad de construcción colectiva.

En segundo lugar, determinar los conceptos fundamentales que participan en la mediación entre los seres humanos, y levantar de ellos un potencial que los vuelva materialidad para el arte. Sociedad, comunidad, cuerpo, historia y territorio son los principales ejes de esta ruta, desde donde se espera construir un camino para un arte de material político.

En tercer lugar, interrogar la actividad artística —a través de los trabajos de Jaar, Sierra y Alÿs— buscando la inestabilidad de sus límites de manera que, a través del ejercicio crítico,

sea posible allanar un espacio en el cual el arte pueda convertirse en una herramienta transformadora.

Una serie de ramificaciones investigativas tienen su origen en estos tres objetivos principales. Cada una de ellas representa una búsqueda particular que puede ser puntualizada a través de diferentes objetivos secundarios: 1) explorar, a través de un análisis teórico, la historia del arte desde las vanguardias hasta la actualidad para conformar una línea historiográfica de la voluntad emancipadora del arte; 2) abrir las biografías y obras de los artistas escogidos de manera que sus decisiones productivas y reflexivas sirvan de insumo para las discusiones del límite relativo entre arte y política; 3) proponer un mapa de estrategias que posicionen a las ideas-fuerza de esta investigación en el origen de posibles nuevos escenarios para el arte contemporáneo, vulnerables a los escenarios contextuales y a los procesos sociales de una realidad determinada; y 4) sentar las bases teóricas para avanzar hacia la idea de un nuevo territorio simbólico.

3. Un camino desde la investigación académica. Metodología.

El desafío de la presente investigación es ocupar los diferentes insumos del quehacer académico y trasladarlos al terreno de la disputa. Aun cuando las herramientas teóricas usadas no están aquí acabadas (ni pretenden estarlo), el camino metodológico elegido tiene por horizonte la actualización de importantes referentes del pensamiento para contextualizarlos en el punto crítico de la observación.

He escogido tres caminos para reunir el material necesario: la revisión bibliográfica (libros, catálogos, revistas, publicaciones tanto impresas como digitales y diferentes medios de comunicación), el análisis de obras y, a través de ésta, el examen de diferentes situaciones socio-políticas.

Una fuente fundamental ha sido el registro de cada uno de los artistas. A él he podido acceder fundamentalmente a través de sus propios sitios web. Alfredo Jaar presenta en su sitio⁹ un importante archivo de sus intervenciones, que cubre el período de producción comprendido entre 1995 hasta 2008, complementado con textos, fotografías y videos de sus proyectos. Francis Alÿs, por su parte, mantiene en su sitio personal¹⁰ una guía de su producción constituida principalmente por registros audiovisuales, muchos de ellos habilitados para su descarga gratuita, y abarcan la obra producida entre los años 1991 y 2010. Santiago Sierra cuenta también con un registro online de sus obras¹¹. Más que un catálogo, y tal como lo señala el académico y teórico chileno Rodrigo Zúñiga, “no constituye sencillamente la prueba documental de los eventos realizados; pone en movimiento una verdadera gramática de cuerpos indistintos, cuyas variaciones particulares se adivinan con

⁹ <http://www.alfredojaar.net>

¹⁰ <http://www.francisalys.com/>

¹¹ <http://www.santiago-sierra.com/>

dificultad en medio de los torsos indefensos, de las cabezas gachas, de los rostros pudorosos, de las espaldas resignadas, de las contexturas domésticas”¹².

Dos conferencias sirvieron como fuente de intercambio presencial: la de Alfredo Jaar en el Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chile, en el mes de Agosto de 2013, y la de Santiago Sierra en la Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires Argentina, en Julio de 2013.

¹² Zúñiga, Rodrigo, *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago: ediciones/metales pesados, 2008, p.98.

4. Organización de la tesis.

La tesis está organizada en tres capítulos que describen dos instancias diferentes: los capítulos 1 y 2 están dedicados a la investigación crítica, histórica y filosófica, y el capítulo 3 combina los conceptos discutidos, los enfrenta, para delinear una propuesta para la producción artística y política.

El capítulo 1 está dividido en dos grandes bloques. El primero está dedicado a presentar a los artistas cuyas obras serán la puerta de entrada y terreno inicial de la discusión. Un recorrido por ciertos aspectos de su biografía y las diferentes etapas de sus carreras trazan las líneas del campo desde el cual se levantarán las principales interrogantes de la investigación. Una breve descripción de sus obras más relevantes permite tener a la vista un panorama completo de los casos de estudio de la tesis. La segunda se ocupa de situar la pregunta por la posibilidad de un arte de material político en diferentes relatos de la Historia del Arte. No es una presentación lineal ni de carácter cronológico, sino el trazado de un recorrido por las inquietudes del arte, especialmente desde la vanguardia, pero a través del análisis teórico en el campo de la estética.

Si podemos considerar un arte cuyo material es la política y las relaciones sociales, ¿qué conceptos definen lo político y lo social? De esta interrogante se ocupa el Capítulo 2, recogiendo de la filosofía, la sociología y la teoría política los aspectos más relevantes para los objetivos de la investigación. Se detiene en cuatro puntos fundamentales: comunidad y formas de organización social (es decir, el sujeto en relación a otros); la biopolítica y sus aportes a la comprensión del poder (el sujeto y la presencia política del cuerpo); la fractura histórica (el sujeto y la historia); y las industrias culturales y capitalización del conocimiento (el sujeto y el capitalismo).

El capítulo 3 retoma la dimensión estética rastreada en el primer capítulo y la activa con los conceptos definidos en el segundo. A través de este ejercicio, expone un tercer territorio, difuminando los límites tanto del arte como de la política. A través de la categorización de procedimientos, se proponen seis estrategias: la del el artista como productor, la descripción de un territorio, la experiencia y lo participativo, modelos de intervención de contexto, el registro y su dimensión épica, y, por último, la voluntad de desplazamiento desde una estética a una poética.

Por último se presentan las conclusiones tanto generales como particulares, la bibliografía utilizada ordenada por la naturaleza de la fuente y tres anexos, uno por cada artista, con una lista completa de sus exposiciones y publicaciones.

Capítulo 1.

Vanguardia, utopía y un lugar para lo real.

1. Biografías analíticas generales.

El objetivo de esta primera parte es realizar una presentación biográfica de los autores que permita movilizar las ideas que esta tesis presenta. Además de los datos que dan a conocer en términos generales a estos artistas (formación, estudios, procedimientos y obras), se incluirán algunas reflexiones teóricas que propician la complejización de estos contenidos y gestos, siempre a la luz de la hipótesis de investigación, de manera que se pueda delimitar el universo de trabajo y análisis.

En cada parte, una por artista, se dará una mirada a los contextos que marcaron determinada forma de posicionarse en las artes visuales actuales, que determinarán decisiones y traslados geográficos decisivos para el desarrollo del grueso del cuerpo de su obra. Posteriormente se ahondará en las formas de proceder y entender la realidad que cada uno propone, intentando recopilar las influencias que ellos mismos han reconocido. Entrevistas, registros, catálogos y conversaciones son fuente fundamental de esta recopilación bibliográfica. Asimismo, se hará referencia a parte de la literatura existente en torno a sus trabajos, de manera de recoger investigaciones que han contribuido a la internacionalización de la producción artística de cada uno.

Por último, se incluirá un pequeño recorrido por las obras más representativas de su producción.

1.1. Alfredo Jaar.

Soy un convencido del poder de las ideas [...] Ningún tema técnico ni doméstico ni administrativo me frena [...] tengo un proyecto que lleva diez años esperando que se pueda hacer técnicamente: lo inauguramos ahora en marzo.

Alfredo Jaar, *Jaar SCL 2006*

Nace en 1956 en Santiago de Chile. A los cinco años se traslada con su familia a la isla Martinica, donde permanece durante su infancia. Retorna a Chile en la década del 70, donde completa sus estudios secundarios. Si bien su primera intención es ingresar a la carrera de Medicina, el puntaje obtenido en la prueba de admisión universitaria chilena es insuficiente, por lo que opta por la carrera de Arquitectura en la Universidad de Chile. Realiza, a la vez, estudios de cine en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura de Santiago. En 1981, con veinticinco años de edad, deja Chile para radicarse en Nueva York, donde vive actualmente.

Su trabajo se despliega principalmente en tres instancias: intervenciones públicas, exposiciones en galerías y museos, y la docencia. Ha ganado importantes becas y reconocimientos internacionales, como la beca Guggenheim (1985) el “MacArthur Genius Award”, de la Fundación MacArthur (2000), el “Winton Chair for Liberal Arts” de la Universidad de Minnesota (2002-2004) y el premio “Extremadura a la Creación”, en España (2006).

Las intervenciones públicas, realizadas en respuesta a un problema que identifica en la particularidad política, geográfica, histórica y social de un lugar determinado, han tenido lugar en las más diversas ciudades y realidades, entre las que se destacan Santiago de Chile; Nueva York, Washington, San Diego y Seattle, en Estados Unidos; Toronto y Montreal en Canadá; Tijuana, en México; Caracas, en Venezuela; Berlín, Frankfurt, Stuttgart y Leipzig, en Alemania; Fukuroi y Niigata, en Japón; y Ciudad del Cabo, en Sudáfrica, entre otros.

Asimismo, en referencia a la segunda corriente de su trabajo, ha recibido invitaciones para exponer en algunas de las más importantes muestras de arte del mundo. En 1986 se convirtió en el primer latinoamericano invitado al *Aperto* de la Bienal de Venecia. Ha participado también en la Documenta 8 y Documenta 11 (Kassel) y las bienales de São Paulo, Johannesburgo, Sydney y Estambul, entre otras¹. Ha realizado exposiciones individuales en lugares como el New Museum of Contemporary Art (Nueva York), en la Whitechapel Art Gallery (Londres), el Museum of Contemporary Art (Chicago), el Pergamon Museum (Berlín) y el MACRO (Roma).

En la actualidad, se desempeña como profesor invitado en el Center for Public Practice del San Francisco Art Institute.

1.1.1. Antes de partir.

El recorrido profesional y artístico de Alfredo Jaar en suelo chileno antes de su radicación en Nueva York es bastante breve. Recién egresado de sus estudios de grado y justo antes de partir a Estados Unidos, realiza la primera obra relevante de su carrera artística, la cual titula *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981). Según palabras del propio artista²:

En esa obra, con mirada de arquitecto, me había impuesto un programa. Quería explorar de la manera más poética posible los límites de lo que se podía hacer. Me acuerdo que estábamos en plena censura, y peor, en autocensura, porque había miedo. Me propuse jugar con eso: qué se puede decir, hasta dónde se puede decir, y cuál es la manera más poética en que lo puedo hacer. Que sea casi intocable. En ese momento estaba leyendo a Bergson, sus estudios sobre la risa, que me gustaban mucho, y de ahí pasé a Estudios sobre la felicidad. Pensé: “es intocable, es poético, es naif; no me van a hacer nada”. A partir de ahí decidí el programa de siete intervenciones y me largué a hacerlo. Estaba muy solo en el mundo del arte.

¹ Para un listado completo, ver Anexo 1. Alfredo Jaar: Premios, Exposiciones y Publicaciones.

² Valdés, Adriana (Ed.) (2006). “Conversaciones”, *Jaar SCL 2006*. Santiago: Actar.

El programa de siete intervenciones al cual se refiere Jaar³, se convierte en un primer ejemplo de la mitología a la cual el autor echa mano para la resolución de sus proyectos. Las etapas consideradas giraban en torno a la pregunta “¿es usted feliz?”, y se desarrollaron como sigue⁴:

Primera Etapa: Consiste en una serie de encuestas realizadas en las calles de Santiago durante los meses de julio y agosto de 1980. Estas encuestas son registradas fotográficamente y se realiza un posterior análisis de los datos obtenidos. A la pregunta “¿es usted feliz?”, los participantes debían responder con un sí o con un no.

Segunda Etapa: Consiste en la presentación de la votación en paneles, durante el Salón Nacional de Gráfica de la U. Católica, Museo Nacional de Bellas Artes, Septiembre 1980.

Tercera Etapa: Entrevistas personales (textos, registro fotográfico y video). Octubre 1980.

Cuarta Etapa: *Retratos de felices e infelices*. 6° Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes. Octubre 1980. Documentación en video y fotografía de entrevistas realizadas por Jaar.

Quinta Etapa: *Situaciones de Confrontación*. Presentaciones Públicas de Felices e Infelices, Instalación Video. 2° Encuentro de Arte Joven, Instituto Cultural de Las Condes, Noviembre 1980.

³ Para un análisis completo acerca de esta obra, ver: Valdés, Adriana (1999). *Alfredo Jaar: Estudios sobre la felicidad: 1979-1981*. Barcelona: Actar.

⁴ Archivo del Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile. Disponible en <http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/alfredo_jaar.pdf>, [consultado el 12/03/2012].

Sexta Etapa: Intervenciones Urbanas. 7° Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre y diciembre 1981. Consiste en el registro fotográfico en blanco y negro de una serie de impresiones instaladas en distintas vallas publicitarias con la pregunta “¿es usted feliz?” impresa en letras negras sobre fondo blanco.

Séptima Etapa: *Obra Abierta y de Registro Continuo*. 7° Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes, Noviembre y Diciembre de 1981. Instalaciones interactivas de video, muestra de fotografías y del material conseguido a lo largo del proyecto.

Los recursos que Jaar utiliza, así como la forma de trabajo, son para ese momento demasiado experimentales, y para los teóricos de entonces se presentan imposibles de clasificar. Jaar plantea la obra de acuerdo a un programa, con diferentes etapas, con lo que renuncia a la realización de un producto autónomo –un objeto de arte– para adentrarse más comprometidamente en el tejido complejo de las realidades sociales. La mirada del arquitecto, en la que hace hincapié el artista a la hora de explicar sus procesos creativos, da fe de una relación directa con la realidad. Luego una mirada conflictiva sobre esto, la constatación de un asunto irresoluto, es lo que genera la implementación de un programa que define la realización del proyecto⁵. El trabajo no parte desde una práctica material o una técnica particular, sino de dicha observación, para la cual todos los medios son posibles:

Los hechos reales se plantean como “problemas” –y la obra es el resultado de una programación de actividades, que incluyen la investigación del tema en el lugar mismo y todas las etapas de producción y montaje. El cómo hacer la obra depende de muchos factores ajenos por completo al formalismo; fundamentalmente, depende de la naturaleza del problema, del hecho que en cada caso se borda. De ahí la sorprendente creatividad que se aprecia al recorrer su obra a través de los años. Cada “problema”

⁵ “No sé si será por mi formación, pero yo he sido incapaz de crear una sola obra de arte que no sea en respuesta a un hecho real. No lo sé hacer. No soy artista de taller, soy artista de proyecto”, señala Jaar en Valdés, Adriana (2006). “No pienses como un artista, piensa como un ser humano.” *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*. Santiago: ediciones/metales pesados, p.384.

lleva a la exploración de un formato distinto, con uso de medios diferentes, hasta los más avanzados tecnológicamente.⁶

El registro es para Jaar una dimensión fundamental de la definición del problema. Los materiales que utiliza para su trabajo, especialmente este primero, provienen de una conciencia política del registro. Video, fotografía, entrevistas y apuntes son al tiempo cuerpo de obra y fuente de análisis, dotando el trabajo de una dualidad eminentemente político/poética. La pregunta acerca de la felicidad de cada persona encuestada, filmada o fotografiada pasa de la marca personal, la de la vida privada, a una pública si se considera el contexto de la obra. Chile se encontraba entonces bajo la violenta y represiva dictadura militar de Augusto Pinochet, y la posibilidad de opinión estaba fuertemente vigilada y limitada a la voluntad y conveniencia del régimen. A través de los retratos de felices e infelices, Jaar hace surgir desde lo oculto, desde el miedo, la interioridad del sujeto para marcar la arena pública, evadiendo el imperante control militar que caía, pesado, no sólo sobre las prácticas cotidianas, sociales y políticas, sino también sobre las conciencias de los chilenos de entonces. Nicole Schweizer ahonda en los análisis de Valdés referidos a esa época, y señala que entonces, las personas en Chile “desaparecían” y Jaar parece hacer el ejercicio contrario, operando desde una forma de aparición, “como una manera de devolver un rostro a aquellas y aquellos que lo habían perdido”⁷.

La utilización de medios vinculados tradicionalmente a la televisión y la publicidad – instalaciones que simulan un estudio de TV, video-instalaciones, vallas publicitarias– es vista por críticos y teóricos chilenos como un elemento nuevo en la escena nacional. No sólo se destaca su utilización para la subversión de sentidos, sino también como la herramienta que

⁶ *Ibíd.*, p. 384.

⁷ Valdés, Adriana (Ed.) (2008). “La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción.” *La política de las imágenes*. Santiago: ediciones/metales pesados.

permite la mediación entre la obra y las personas que visitan la muestra (la séptima etapa de la obra, por ejemplo), pero estos últimos ya no como espectadores, sino como sujetos constituyentes de aquélla. Gaspar Galaz y Milan Ivelic destacan lo subversivo de estas operaciones desde una perspectiva diferente, interrogando desde los conceptos tradicionales de la pintura, es decir, desde la dinámica de la presencia de un modelo y de una escena montada, controlada totalmente por el artista.

[...] Aldredo Jaar instaló un set de televisión (una silla, un micrófono conectado a una cámara de vídeo unida a una grabadora y ésta, a su vez, conectada a un monitor de televisión). El público que concurrió al Museo Nacional de Bellas Artes podía ingresar al set, tomar asiento frente a la cámara, aparecer en pantalla y contestar la pregunta previamente grabada que le formulaba el artista: ¿Es Ud. feliz?

El público se transformó en modelo del artista, pero no para pintarlo o dibujarlo manualmente, sino que para enfrentarlo a una cámara de grabación que retuvo su imagen, sin la mediación artesanal del pintor o del dibujante. Este modelo no fue sometido a poses determinadas, no fue controlado por el artista: sólo se le pidió que contestara a la pregunta. El público que había concurrido al Museo a mirar pinturas y esculturas con su proverbial pasividad se transformó, de pronto, en imagen observable de sí mismo, incitado, quizás, por el vedettismo que se produce por el hecho de “salir en la tele”.⁸

Una segunda obra de este corto período pre-neoyorkino fue hecha pública recién el año 2006, con motivo de la publicación que acompañó la primera exposición de importancia que se hizo del trabajo de Jaar en Santiago de Chile. En las primeras páginas de *Jaar SCL 2006*, se ven la inéditas imágenes de *Chile, 1981, antes de partir*. Se trata de una intervención pública en la que el artista forma una línea de banderas chilenas haciendo un corte horizontal en la geografía del país. De oriente a poniente, la formación de emblemas pasa por dunas y relieves para luego perderse en la playa, mar adentro.

⁸ Galaz, Gaspar; Ivelic, Milan (1988). *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, pp. 242-243.



1. *Chile, 1981, antes de partir.* Alfredo Jaar, 1981.

El momento político de Chile y el personal del artista se juntan nuevamente. Como en la obra mencionada antes, ese juego de lo político y lo poético adquiere un espesor particular cuando se enfrentan directamente complejíssimas dimensiones del ser humano.

Las banderitas atravesando las dunas, internándose en el mar de una larguísima playa, son recorridas por el estremecimiento del recuerdo de los cuerpos lanzados al mar, de los relegados y encarcelados en el paisaje de Pisagua, de tantas otras imágenes que estaban aflorando por entonces y que luego dejarían una impronta indeleble en la memoria nacional. Y son un testimonio conmovedor del temple de quien se aleja, de la inscripción en la tierra y en el agua, en el cerro y en el mar, de un pequeño adiós flameante. Un secreto que el artista guardó hasta hoy, hasta una ocasión de reencuentro.⁹

1.1.2. El contexto chileno.

Durante muchos años se denominó *apagón cultural* al escenario que las artes y la cultura experimentaron en Chile como consecuencia del largo período militar. La restricción de los horarios en que los ciudadanos podían circular por la calle, la intervención de instituciones públicas como las universidades, y la persecución política y policial hacia quienes mantenían un discurso contrario al régimen fueron elementos que marcaron un duro golpe a la actividad artística. Se dio amplio apoyo y difusión, en cambio, a aquellas manifestaciones que no significaban una amenaza al orden que desde el gobierno de facto se buscaba instalar. Sin embargo, el término ha sido discutido posteriormente, una vez llegada la

⁹ Valdés, óp. cit., p. 19.

democracia, pues los ejemplos de producción creativa durante esa época marcan aún una notoria influencia en el quehacer cultural chileno¹⁰.

Alfredo Jaar ha sido vinculado a la Escena de Avanzada, denominación acuñada por la teórica Nelly Richard en su libro *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*, que hace referencia al trabajo de varios artistas contrarios al régimen imperante¹¹. Según define Richard en un texto posterior:

Recurro a la convención operante en Chile y ocupo el término de “avanzada” para nombrar así el conjunto de obras surgidas a partir de 1975 y que convergieron en proponer, con desplazados énfasis: el desmontaje del sistema de representación pictórica a partir de la reformulación técnico-social de la imagen (principalmente fotográfica y serigráfica); la exploración de soportes (el cuerpo o la biografía, la ciudad, el paisaje social) y los formatos (la performance, el environment-video, la intervención callejera o las instalaciones) alternativos a los reglamentados por los Standard de consumo del arte de galerías; la puesta en discusión de los géneros y el cruce de discursos que desbordan las fronteras separatistas del arte como manualidad expresiva, etc. Si bien, estrictamente hablando, la “avanzada” remite al núcleo productivo conformado entre 1975 y 1982 por los trabajos históricamente fundantes de Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el grupo CADA, Carlos Altamirano (y por la constelación más dispersa de Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclos, Alfredo Jaar, Gonzalo Mezza, etc.) extendiendo aquí esta nominación –más allá de cualquier ortodoxia nominal o militancia patentada– a obras como las de Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz y Francisco Brugnoli.¹²

Sin embargo, Jaar nunca se sintió parte de esta Escena. Sus obras no estaban presentes ni en las muestras ni en los textos críticos, salvo un par de exposiciones internacionales en

¹⁰ “Se ha dicho que durante la dictadura hubo un “apagón cultural”, afirmación que a nuestro juicio conviene matizar. Lo que sí hubo fue un férreo control del espacio público y de los circuitos artísticos y comunicativos. Control que tuvo, sin embargo, efectos contradictorios: por una parte, como hemos señalado, inhibió la creación y la vida cultural del país; pero, por otra (aun cuando se proponía lo contrario), la estimuló, en la medida en que dio lugar a una imaginación contestataria y a un horizonte cultural de ideales democráticos y libertarios.” Subercaseaux, Bernardo (2006). “La cultura en los gobiernos de la concertación.” *Revista Universum* v21, n°1, Talca, pp. 190-203.

¹¹ Sobre el concepto de Escena de Avanzada ver: Richard, Nelly (1981). *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: Autoedición; Richard, Nelly (1986). *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Melbourne: Art&Text Editors; Richard, Nelly (1994). *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio.

¹² Richard, Nelly (1989). “Contraoficialidad, poder y lenguaje.” *La estratificación de los Márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*. Santiago: Francisco Zegers Editor, pp. 34-59.

las que tuvo participación en la década del ochenta¹³. La visión crítica del artista frente al escenario artístico de esos años en Chile apunta a la forma en que se editó la producción cultural no-oficial y en cómo se definieron los criterios para dicha Escena. En una entrevista televisada con el escritor Cristián Warnken¹⁴, Jaar señala:

En esa época estaba surgiendo lo que se llamó la Escena de Avanzada, y esa escena era una escena muy pequeña, muy limitada, un pequeño grupo de personas que se apoderaron de este término y era una etiqueta que los definía. Y esta escena fue prácticamente inventada por una crítica y simplemente ella ejercía un cierto poder, una cierta autoridad sobre ese grupo, y simplemente ella decidía quién pertenecía a ese grupo y quién no. A mí no me interesaba pertenecer a ningún grupo, yo estaba muy feliz desarrollando mi proyecto [...] Entonces, este grupo era un grupo excluyente, Adriana Valdés lo ha descrito de manera magistral, sugiriendo que, en el fondo, esta estructura anti-democrática en la cual vivíamos se repetía de manera perfecta en diferentes sectores de la sociedad.

En la misma línea, argumenta Adriana Valdés¹⁵,

En ese entonces, la represión estaba por supuesto en el ámbito público, en la falta de libertades ciudadanas, y en toda la enseñanza, incluso la universitaria de arte, que además de restringida estaba sumamente disminuida. Pero también desde la resistencia cultural, desde la disidencia intelectual y artística que luego se llamó “escena de avanzada”, se daban formas de exclusión y de autoritarismo, una ortodoxia que se estaba volviendo asfixiante en esos años, como lo hizo notar más tarde Enrique Lihn. En el caso de Alfredo, no hubo capacidad para ver su obra, para valorar su proyecto.

Con la exposición *Jaar SCL 2006*, realizada en la Fundación Telefónica y en la Galería Gabriela Mistral, en Santiago de Chile, se rompe ese distanciamiento entre la obra del artista y el público de su país natal. Aquí se pudo ver un completo recorrido por sus trabajos más destacados, fotografías, registro y obras ejecutadas en diversos países, que incluso

¹³ Me refiero a *IN/OUT: Tour Projects by Chilean Artist*, organizada por el propio Jaar, realizada entre el 18 de Marzo y el 23 de Abril de 1983 en Washington, D.C., en la que participaban el C.A.D.A., Eugenio Dittborn, Juan Downey y Alfredo Jaar; y a *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires*, con Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar y Carlos Leppe, en Julio de 1985. Esta última muestra fue organizada por Nelly Richard pero la inclusión de Jaar en ella, según cuenta el propio artista en conversaciones con Adriana Valdés, se dio por indicación de Jorge Glusberg, director del CAYC. (Ver Valdés, Adriana (1999). “Alfredo Jaar, Conversaciones en Chile 2005.” *Alfredo Jaar: Estudios sobre la felicidad: 1979-1981*. Barcelona: Actar).

¹⁴ Warnken, Cristián (2006). “Alfredo Jaar. Arquitecto y Artista Visual chileno.” *Una belleza nueva*, Canal 13, Santiago de Chile [en línea]. Disponible en <<http://www.otrocanal.cl/?video=588>>, [consultado el 15/02/2012] (transcripción personal).

¹⁵ Valdés, Adriana (1999). *Alfredo Jaar: Estudios sobre la felicidad: 1979-1981*. Barcelona: Actar.

modificaron las condiciones físicas de los lugares de montaje. La realización de conferencias y de una publicación con toda su trayectoria, imágenes de obras, conversaciones, monografías y análisis completaron la realización de esta muestra.

1.1.3. Breve reseña de sus trabajos más destacados.

A pocos años de trasladarse a Nueva York, el trabajo de Alfredo Jaar comienza a ser conocido, discutido y reseñado internacionalmente. En un comienzo se ha clasificado su trabajo como neoconceptualista, y el mismo artista reconoce la influencia del arte conceptual en cuanto responde éste a una idea más que a una técnica¹⁶.

Algunas de las obras más representativas de la obra de Jaar son:

- Un logo para América, 1987.



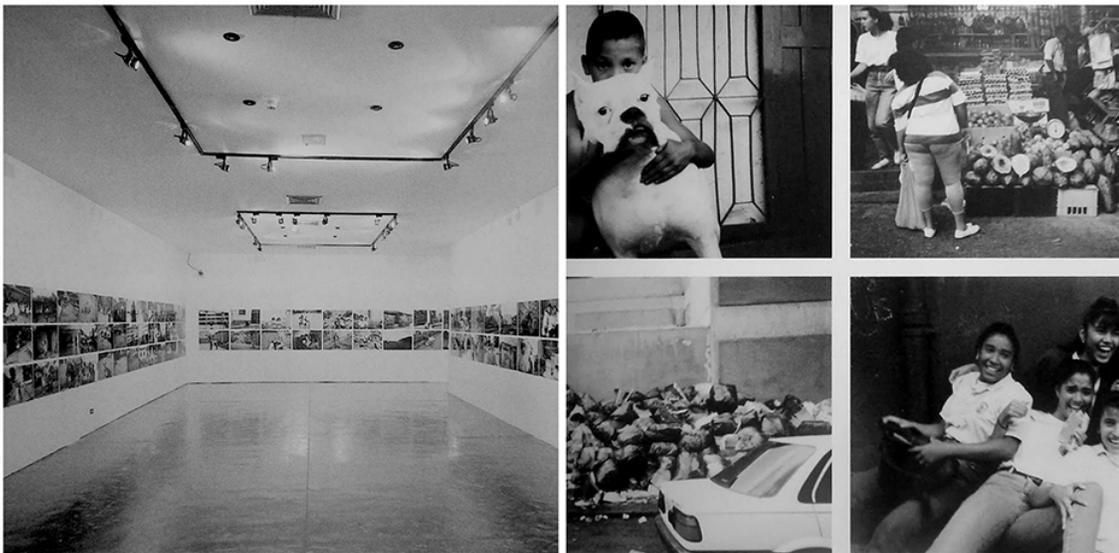
2. *Un logo para América.* Alfredo Jaar, 1987.

Este proyecto se desarrolla en Nueva York, Estados Unidos, en respuesta a una invitación cursada por el grupo Public Art Found, Inc. Se trata de una animación de 45 segundos reproducida cada seis minutos en la pantalla luminosa de Times Square, en la que Alfredo

¹⁶ *Ibíd.*

Jaar pone en tensión una errónea denominación ampliamente naturalizada: la de reconocer como *América* a los Estados Unidos (y *americanos* a quienes nacen en dicho país), y de señalar la bandera de las estrellas y las barras rojas como la bandera de América. A través de figuras simples que retratan el contorno del territorio estadounidense, y el posterior texto *This is not America*, Jaar pone en el centro del corazón de una de las ciudades más importantes del país del norte una nota disonante en el paisaje, un llamado de atención sobre lo significativo que se vuelve, políticamente hablando, el uso del lenguaje. Luego, se presenta la figura de la bandera de Estados Unidos con el texto *This is not America's flag*, para completar la animación con la palabra AMERICA junto a la figura de todo el continente americano.

- *Camera Lucida*, 1996.

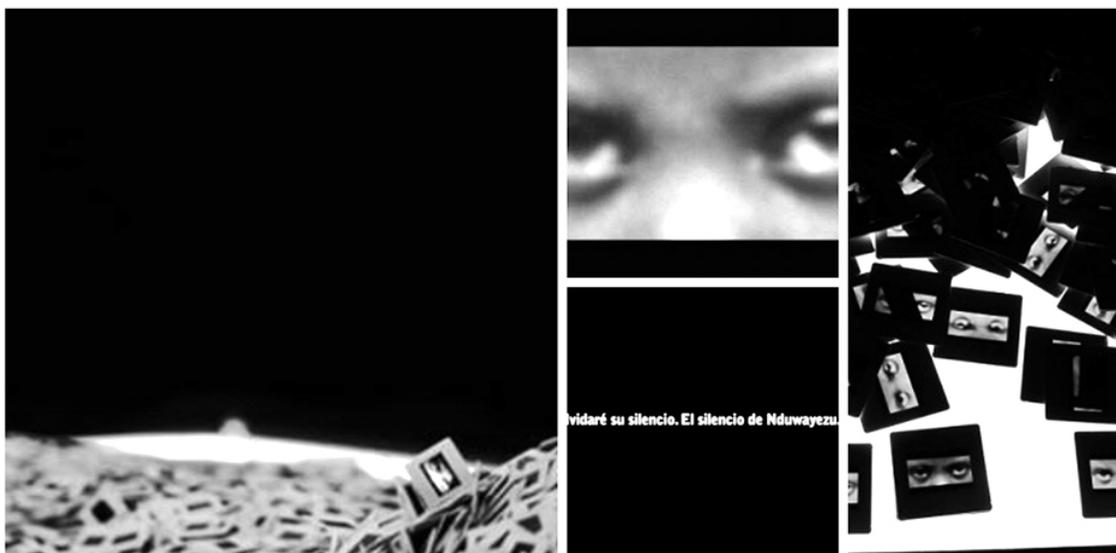


3. *Camera Lucida*. Alfredo Jaar, 1996.

El encargo consistía en concebir un proyecto para inaugurar un recién construido museo en el barrio caraqueño de Catia, en Venezuela. Al llegar, Jaar notó la enorme resistencia que existía entre los vecinos para con el nuevo edificio, pues lo que ellos pedían en el lugar era una cancha de fútbol. El artista, entonces, repartió cámaras fotográficas desechables por las

casas del barrio, cada una cargada con una película. El acuerdo consistía en que cada familia podía tomar con la cámara las fotografías que quisiera. Una vez terminada la película, Jaar se comprometía a revelar las fotos y entregárselas, pidiendo a cambio una de ellas, la que cada circunstancial fotógrafo eligiera. Fueron esas fotografías las que inauguraron el museo, comprometiendo al entorno humano resistente al edificio en la constitución cultural del mismo.

- *El silencio de Nduwayezu, 1997.*



4. *El silencio de Nduwayezu.* Alfredo Jaar, 1997.

Esta obra es parte de un proyecto mayor titulado *Ruanda*, para el cual el artista visitó dicho país africano dos veces por un período total de un mes, con el objetivo de registrar ampliamente con su equipo las consecuencias del genocidio que ahí tuvo lugar, ante la total indiferencia de resto del mundo y de la comunidad internacional. Se trata de una fotografía de los ojos de Nduwayezu, un niño tutsi que, luego de haber perdido a sus padres como tantos otros niños, decide no volver a hablar. La fotografía es reproducida en un millón de diapositivas –el número de víctimas del conflicto–, las cuales son derramadas sobre una mesa de luz. Jaar decide visibilizar el conflicto en el mundo, hacer un llamado urgente en los

distintos países a poner la mirada sobre Ruanda, pero sin echar mano al sensacionalismo del material gráfico con que los medios de comunicación informan, sino rescatando pequeñas partes, detalles, que dan cuenta de la otra cara de la crueldad y la violencia con la que los seres humanos conviven.

- *Luces en la ciudad, 1999.*



5. *Luces en la ciudad.* Alfredo Jaar, 1999.

Marché Bonsecours es un monumento histórico emplazado en Montreal, Canadá. Su cúpula, que fue foco de diversos incendios a lo largo de su historia, fue el lugar que el artista escogió para poner aproximadamente 100.000 watts de luces rojas que se encendían y parpadeaban a través de botones dispuestos en tres albergues para personas sin hogar situados a menos de 500 metros del edificio. Cada persona que ingresaba a estos albergues tenía la libertad de accionar o no el mecanismo que activaba las luces de la cúpula. De esta manera se lograba que la situación de calle, que Jaar considera inaceptable para una de las ciudades más ricas de América del Norte, se hiciera visible para toda la ciudadanía sin la necesidad de exponer a estas personas públicamente, o pasar por alto su privacidad y su dignidad. Las luces

parpadeantes son un grito de auxilio y un llamado urgente a terminar con las desigualdades que permiten que un gran número de personas no tenga un lugar para vivir.

- *El lamento de las imágenes*, 2002.

Consiste en una instalación compuesta, en primera instancia, por un pasillo oscuro con tres textos en cajas de luz sobre la pared. Cada texto hace alusión a alguna situación vinculada a la administración política de las imágenes. De acuerdo a la descripción de Sandra Accatino¹⁷, el primero de ellos

[...] describe el doble enceguecimiento de Nelson Mandela: deslumbrado por la luz en la fotografía de su liberación y cegado por el destello del sol sobre la piedra caliza en las minas donde cumplió parte de su presidio. El siguiente texto se refiere al entierro en una mina de piedra caliza de millones de imágenes fotográficas adquiridas por una compañía de Bill Gates. Entre las fotografías que el texto menciona, se encuentra una de Mandela en prisión. El último texto alude a la compra, por parte del Ministerio de Defensa de los Estados Unidos, de los derechos de todas las imágenes satelitales de la guerra de Afganistán. “No queda nada para ver”, concluye.



6. *El lamento de las imágenes*. Alfredo Jaar, 2002.

Al final del pasillo, el espectador se encuentra con otra sala en la que solamente hay una gran pantalla de luz blanca que enceguece momentáneamente. Jaar se pregunta, y pregunta

¹⁷ Accatino, Sandra (2006). “Estrategias de la visibilidad”, en Valdés, Adriana (Ed.) (2006) *Jaar SCL 2006*. Santiago: Actar.

al espectador, acerca de la pertinencia de la privatización de las imágenes, aun cuando éstas son testimonio histórico y político de la humanidad; de cuánto nos han privado de ver y cuántas realidades no hemos querido ver por nosotros mismos. Esta instalación de dos momentos se convierte, entonces, en “una metáfora encarnada de la ausencia, la insuficiencia y la negación, de la fragilidad y la pérdida de valía de las imágenes, de la paulatina merma de su sentido, de la incapacidad de presentar a través de ellas la realidad a la que apelan y de nuestra propia incapacidad de ver.”¹⁸

¹⁸ *Ibíd.*

1.2. Francis Alÿs.

¿Puede realmente una intervención artística causar una nueva forma de pensar? ¿O se trata más bien de un problema de crear una sensación de 'sinsentido', una que muestre lo absurdo de la situación? ¿Puede un acto absurdo provocar una transgresión que nos haga abandonar la forma habitual de asumir la causa de un conflicto? ¿Puede una intervención artística traducir las tensiones sociales a narrativas que intervengan el imaginario de un lugar? ¿Pueden este tipo de actos artísticos acercar la posibilidad de un cambio? Quién sabe, pero vale la pena intentarlo.

Francis Alÿs, Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic.

Francis Alÿs nace en 1959 en Amberes, Bélgica. Es Arquitecto del Instituto Superior de Arquitectura Saint-Luc, de la ciudad de Tournai, y es Magíster en Urbanismo del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, Italia.

En 1986, a los 27 años, se radica en Ciudad de México de forma permanente. Al inicio de los noventa, comienza a experimentar en las artes visuales como una reacción y una forma de situarse en esta megalópolis, inscribiéndose en la escena artística mexicana de la época y logrando notoriedad internacional desde mediados de esta década.

El trabajo de Alÿs es, en cierta forma, fragmentario. A través de operaciones poéticas y alegóricas, reflexiona sobre la realidad política y social latinoamericana, sobre los contextos locales, lo globalizado, la ciudad y el ser humano, a través de la narración de episodios y fragmentos del contexto que dan cuenta del presente. Sus trabajos nacen de caminatas y paseos que realiza en la calle, en las que la acción se articula a partir de un personaje abierto que narra su historia desde un lugar que funciona para confeccionar un rumor: el hombre que pasea un perro de juguete magnetizado por la calle (*The Collector*), el que empuja un

bloque de hielo por la ciudad hasta su disolución (*Algunas veces el hacer algo no lleva a nada*), o el que deja una línea continua tras de sí (*The Leak*).

Desde su experiencia, el artista busca articular diferentes episodios que refieran al presente de Latinoamérica y su historia. Las obras de Alÿs establecen representaciones de situaciones ‘naturales’ de la vida en una gran ciudad latinoamericana, donde la producción y el progreso se imponen al desarrollo humano de la misma forma en que éste se le resiste. Alÿs realiza sus obras en múltiples medios, reutiliza sus nombres y repite sus procedimientos en diferentes contextos, generando piezas que apuntan a un discurso unificado, que pretende “que la gente sienta la posibilidad, aunque sea por unos minutos, de que es posible un cambio. Ya sea por el absurdo, por lo poético, por lo lúdico...”¹⁹

Alÿs ha realizado obras en países americanos, europeos y medio orientales, las que han sido expuestas en galerías y museos del circuito artístico mundial, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museum of Modern Arts (MoMa), Stedelijk Museum, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Centre Georges Pompidou, el Guggenheim de Berlín, TATE Modern y Martin-Gropius-Bau. Ha participado en bienales como las de São Paulo, Venecia y Shanghai. También participó de “Estado de Sitio”, muestra que formó parte de la fallida Trienal de Chile, curada por Ticio Escobar en el año 2010.

1.2.1. La ciudad lo hizo.

Francis de Smedt creció en Herfelingen, un pequeño pueblo cercano a Bruselas, donde su padre oficiaba de juez para la corte de apelaciones. Tras terminar sus estudios de posgrado “estaba feliz viviendo en Venecia, haciendo lo necesario para sobrevivir cuando fui reclutado

¹⁹ Alÿs, Francis (2007). “Sometimes doing Something Poetic can Become Political and Sometimes doing Something Political can Become Poetic.” Texto para la muestra y el catálogo de ésta en la galería David Zwirner, New York.

por el ejército belga a los 27 años y me fui a México a las tres semanas buscando una ONG que me contratara para realizar el servicio civil de dos años que me librara del deber militar”²⁰. En gran parte por casualidad, llega a Ciudad de México sólo meses después del devastador terremoto de Septiembre de 1985 y durante dos años se dedicó a construir obras públicas. Al terminar el servicio civil, cambia su nombre a Francis Alÿs buscando evitar que las autoridades belgas se inmiscuyeran en su vida, ya que había tomado la decisión de radicarse definitivamente en el DF mexicano, ciudad que ha configurado el trabajo y la identidad de Alÿs como artista.

En una primera etapa, Alÿs realiza trabajos esporádicos como dibujante para otros arquitectos y viaja a Europa a trabajar por cortos períodos de tiempo. Según el mismo artista, esta forma de sostenerse económicamente le permitió dedicarse a la lectura de textos de semiología, teoría e historia del arte, un interés naciente en ese momento de su vida. En este período comienza una relación con Melanie Smith, artista inglesa radicada en el DF y dueña de Mel’s Place, un café frecuentado por artistas y teóricos de la escena de la ciudad mexicana. Así es como Alÿs empieza a realizar “exposiciones de manera muy espontánea, en la calle y en los bares, sin ningún tipo de relación institucional. Había un campo de libertad enorme. Fue un momento importante en la escena artística de México, en el que muchos artistas generaban un discurso sobre la ciudad y el contexto socio-económico y político del momento”²¹. De esta forma, Alÿs se aleja de la arquitectura para dedicarse exclusivamente a las artes visuales.

²⁰ Francis Alÿs en entrevista con MacAdam, Barbara (2013). “Francis Alÿs: Architect of the Absurd.” *Art News*, Edición en línea, (2013). Disponible en <<http://www.artnews.com/2013/07/15/architect-of-the-absurd/>>, [consultado el 10/11/2013].

²¹ Francis Alÿs en entrevista con Espejo, Bea (2010). “Con la exposición en el MoMA ya tengo un pie en la tumba”, en *ElCultural.es*, [en línea] (Diciembre 2010). Disponible en <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/28336/Francis_Al%EF%BF%BDs>, [consultado el 6/06/2011].

Alÿs se inicia en una búsqueda que no se enfoca en la producción de objetos, desmarcándola de los factores de mercado a pesar de que su trabajo concite alta demanda de parte de éste. La deriva es parte fundamental de sus procesos creativos y de sus procedimientos de trabajo; el mismo artista reconoce que rara vez comprende a priori lo que le interesa de un proyecto dado, sino que logra dilucidarlo claramente una vez que el proyecto ya se encuentra en marcha. Asimismo, la deriva se presenta en sus caminatas, sus investigaciones en terreno y en la forma en que busca generar lazos con su comunidad. Más que establecer un objetivo a cumplir o una hipótesis a comprobar, el trabajo de Alÿs se ve permeabilizado por su contexto y el presente, mezclando su idealismo y su pragmatismo con la poética que caracteriza su trabajo. Su obra, cercana a los símbolos y las alegorías, apunta a mirar profundamente lo mínimo, lo cotidiano, estableciendo un cuerpo de trabajo que consiste en una provocación del encuentro con el espectador, una conversación de la que el otro es parte fundamental.

Buscando mantener la escala humana en sus procedimientos por la ciudad, Alÿs marca un radio de acción de diez cuadras alrededor de su taller, una antigua casa colonial de tres pisos cercana al Zócalo. Alÿs es reconocido por sus vecinos y él los reconoce a ellos; sus intervenciones se inscriben en la comunidad que le rodea y de la que es parte como extranjero. Su condición de migrante le ha provisto de la posibilidad de involucrarse desde lejos, de librarse de su “propio y pesado bagaje cultural, o de mi deuda con este”²² y de generar un cuerpo de trabajo que aborda las problemáticas que enfrenta a través de la generación de momentos, de hitos dentro del estado y la estructura que alberga tales conflictos, generando intervenciones en las que el significado se suspende para revelarnos lo absurdo de la situación a la que nos enfrenta.

²² Francis Alÿs en entrevista con Ferguson, Russell (2007), *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon.

1.2.2. Caminar.

Como Francis Alÿs ha señalado, inicialmente su trabajo nace como una reacción a la ciudad en la que se encontraba. En su condición de migrante europeo, el artista se ve inmerso en la estructura caótica de una megalópolis latinoamericana como lo es Ciudad de México, donde la configuración de las dinámicas sociales y políticas interpelan a un Alÿs que, con treinta años, deja de lado la arquitectura y se decide a trabajar desde las artes visuales con “la intención de abrir nuevos puntos de vista. De ofrecer otras lecturas posibles”²³.

Utilizando una operatoria de fácil representación y que mantiene relación con todo ámbito ciudadano, su obra se construye desde la caminata, estrategia que acompañará su trabajo a lo largo de su carrera. Sus primeras experiencias, consistentes en paseos a la deriva por distintos lugares del centro histórico de Ciudad de México, establecían el caminar como un experimento, una posibilidad y “–para la cultura de la velocidad de nuestra época– una especie de resistencia”²⁴. Con esta acción revela una geografía que contradice la lógica económica y política imperante al avanzar sin un fin determinado, definiendo la trayectoria en un presente que impide la certeza o la anticipación de la orientación que tomará el andar del artista durante estas, sus primeras intervenciones. A medida que su carrera avanza, Alÿs complejiza la caminata como una de sus herramientas de producción, tomando recorridos que han sido definidos a priori, dando cuenta de un discurso específico para el espacio. Tal es el caso de *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*, donde el artista toma un hito representativo de la

²³ Francis Alÿs en entrevista con Espejo, Bea (2010). “Con la exposición en el MoMA ya tengo un pie en la tumba”, en *ElCultural.es*, [en línea] (Diciembre 2010). Disponible en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/28336/Francis_Al%EF%BF%BDs, [consultado el 6/06/2011].

²⁴ Ferguson, Russell (2009), *Francis Alÿs, política del ensayo*. Texto para catálogo de la muestra del mismo nombre en Hammer Museum. California, Estados Unidos. Traducción de Germán González, p. 9.

historia política y social del lugar en el que se encuentra, realizando el aspecto relacional de su trabajo y su repercusión en la comunidad.

En el trabajo de Alÿs, la ciudad es uno de los lugares desde donde se activa el carácter político de su obra. El artista ve la ciudad “como un lugar de sensaciones y conflictos de donde se extraen los materiales para crear las ficciones o los mitos urbanos”²⁵, enmarcando sus acciones en un contexto que se encuentra ineludiblemente ligado al otro, al ser la ciudad un entramado de realidades, subjetividades e intereses de quienes la habitan y le dan forma al espacio común y público. Asimismo, el trabajo de Alÿs integra pequeños guiones que se construyen desde la anécdota, en cuanto a representación de lo menor, lo periférico y lo cotidiano, los cuales busca sintetizar de manera tal que sean “algo que te puedes llevar contigo, robar y contarlo y volverlo a contar, como una historia que se puede transmitir”²⁶. Es así como Alÿs genera obras que operan con intervenciones en las que la relación formal entre la interrupción, la repetición y el absurdo se transforman en alegorías de las situaciones que busca enfrentar, sintetizándolas de manera tal que la acción que él realiza pueda convertirse en un rumor. Al respecto, el artista declara:

Trato siempre de mantener la trama lo suficientemente simple para que esas acciones puedan ser imaginadas sin una referencia obligada o sin acceso a lo visual... de manera que la historia pueda repetirse como una anécdota, como algo que pueda ser robado, o que viaje oralmente y, en el mejor de los casos, que ingrese a ese territorio de los mitos o las fábulas urbanas menores.²⁷

Esto lo establece como una estrategia para intervenir efectivamente el espacio en el que la obra ocurre, una de sus preocupaciones. Al “estar establecido en Ciudad de México, y operando en Latinoamérica o en otros lugares donde uno se ve confrontado con continuos

²⁵ Ferguson (2007), óp. cit.

²⁶ Francis Alÿs en entrevista con Torres, David (2000). “Francis Alÿs, Un paseante”, en *ArtPress* N°263 (Diciembre 2000). Disponible en < <http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article174>>, [consultado el 6/06/2011].

²⁷ Ferguson (2007), óp. cit.

conflictos económicos, sociales, políticos o militares, el componente político es un ingrediente obligado para abordar esas situaciones. Pero sería muy difícil decir hasta qué punto el acto de uno puede tener un eco real en ese tipo de situaciones, y aún más, hasta qué punto existe alguna relevancia para que se dé un acto poético”²⁸. El trabajo de Alÿs se estructura desde su potencial transformador, estimulando en el imaginario colectivo la posibilidad de cambio político y social, develando el absurdo de las situaciones que diagnosticamos como fuentes de estos problemas.

Debido a su metodología de trabajo, Alÿs ha sido relacionado con la figura del *flâneur*, el espectador que se regocija en su anonimato y observa críticamente sin involucrarse con las masas, pero, como señala Russel Ferguson, caminando por la ciudad el artista se sumerge en un espacio y en “un tiempo en el que las ideas se ponen en orden, se reúnen las imágenes y las impresiones para su posible uso, no de una manera sistemática sino como parte de una integración de las ideas con el entorno”²⁹, dando cuenta de una búsqueda que se establece desde la intervención efectiva del espacio con una acción que trascienda al objeto y que logre permeabilizar el imaginario del lugar. Por otra parte, la caminata que Alÿs propone como metodología para su obra, aunque pueda ser contemplativa, no es en ningún caso pasiva ni incita la pasividad de quienes le rodean, sino que, por el contrario, busca instalarse en el espectador abriendo la posibilidad de que éste la lea y la comunique a otros.

El trabajo de Alÿs encuentra mayor resonancia en el legado de la caminata presente en las artes visuales desde el Surrealismo, con los paseos que Breton tomaba junto a sus colegas buscando lugares que resultaran ‘inspiradores’ y motivantes para sus imaginarios. A través de su trabajo, Alÿs se relaciona con ellos, con las exploraciones Dadaístas en lugares

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*

triviales de la ciudad y con la comprensión del andar como trazo matérico presente en Fluxus y en el Land-Art. En esta tradición, el artista ha manifestado mayor referencia a la Internacional Situacionista, organización de artistas que buscaba combatir la dominación capitalista a través del Situacionismo. Elementos como la reapropiación y la deriva hacen eco en el trabajo de Alys. A través del movimiento corporal sin propósito o destino, el Situacionismo buscaba subvertirse a la estructura capitalista de igual forma que la caminata, la lentitud y el esfuerzo en las intervenciones de Alÿs apuntan al cuestionamiento de la vida orientada al consumo y al lucro en la dinámica neoliberal.

Situándose desde la horizontalidad frente a los mecanismos de la sociedad capitalista, Alÿs mantiene absoluta consciencia de que el mundo no puede ser efectivamente manipulado. El artista interviene contextos reales a través de acciones poéticas viables que, a través de su completo registro, despiertan en el espectador la posibilidad del cambio o al menos la pregunta por la posibilidad de éste. Es así como el trabajo de Francis Alÿs, más que buscar representar el mundo, se preocupa de estar en él.

1.2.3. Breve reseña de sus trabajos más destacados.

- *The Collector*. Ciudad de México, 1991 - 2006.

Esta pieza consistió en el paseo de un perro de juguete magnetizado por la ciudad de noche. Mientras es arrastrado por Alÿs, el objeto atrae hacia sí diferentes trozos de metal de pequeño tamaño que se encontraban tirados en la calle. En su recorrido nocturno, el perro de juguete es iluminado con una linterna que lo resalta en la caminata por la oscuridad.



7. *The Collector*. Fracis Alj's, 1991-2006.

El registro de esta obra y el objeto fueron exhibidos conjuntamente en la Galería de Arte Contemporáneo de Ciudad de México en 1992. En el registro, se muestra el cruce del artista con diferentes personas que se encontraban en la ciudad esa noche: grupos de personas del personal de aseo de la ciudad trabajando, taxistas, borrachos, personas reunidas alrededor de una fogata, puestos de comida rápida, músicos callejeros que entretienen a los comensales de los restaurantes que rodean una plaza, personas que entran y salen de cuadro y calles oscuras donde casi nadie transita.

Lo aleatorio y lo residual se conjugan en esta obra para dar cuenta de las diferentes ciudades que se pueden encontrar en un recorrido a pie en el contexto de Ciudad de México. Por otra parte, esta obra temprana de Alÿs marca una operatoria común en este artista: la acción en el espacio público de un personaje que podría protagonizar una fábula.

- *Algunas veces el hacer algo no lleva a nada* (Paradox of Praxis 1). Ciudad de México, 1997.

Durante nueve horas, Alÿs arrastra un bloque de hielo por las calles de Ciudad de México hasta su disolución. El pesado bloque, que en un inicio requiere de todo su cuerpo para ser desplazado, termina en un trozo de hielo que patea hasta que se diluye en un pequeño charco de agua que el pavimento absorbe mientras un grupo de niños lo rodean. El registro de esta obra se condensa a cinco minutos de video que muestran la acción.



8. *Algunas veces hacer algo no lleva a nada*. Francis Alÿs, 1997.

Esta pieza se centra en una acción poética que busca generar “una reflexión sobre la batalla contra las presiones para ser productivos”³⁰, caracterizada por la desproporción

³⁰ Francis Alÿs en Medina, Cuauhtémoc (2006). “Diez cuadras alrededor del Estudio / Walking Distance From the Studio”. Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Idelfonso, p. 68.

entre esfuerzo y resultado. Alÿs intenta reflejar esta inequidad como parte intrínseca y común de los sistemas económicos imperantes en Latinoamérica, en los que la sobreexigencia al trabajador y su baja remuneración se encuentran naturalizados por un sistema que busca asegurar el máximo de utilidades y ganancias a quienes los emplean. En esta acción absurda, donde los resultados posibles se llevan al mínimo en relación al trabajo intensivo que ha involucrado, el artista logra generar un episodio, una anécdota en acción que “no necesitas presenciar [...] para imaginarla; no necesitas ver fotografías, videos o dibujos de lo que sucedió para, más o menos, visualizar lo que podría haber ocurrido. Este método permite la libre circulación del producto, es mucho más efectivo que cualquier imagen más allá del hecho que vivimos en la era digital. Puedes asimilar la narrativa inmediatamente”³¹, generando un espacio en el que cualquiera se puede ver representado. Por otra parte, Alÿs ha comentado esta obra como “un ajuste de cuentas con la escultura minimalista”³², refiriendo a ella a través de la utilización de su imaginario formal, pero develando el esfuerzo físico que implica la obra, contraponiéndose, en esta forma, a esta corriente.

· *Re-Enactments*, 2000.

Esta pieza consiste en la proyección simultánea de dos videos que registran la *performance* de Alÿs, uno al lado del otro y aparentemente iguales. En el primero, se muestra al artista caminado con una pistola Beretta de 9 milímetros, cargada, que acaba de comprar en una tienda ubicada en calle La Palma, en el centro de Ciudad de México. Durante un poco más de doce minutos se desplaza entre otros transeúntes con la pistola en la mano, apuntando al

³¹ Francis Alÿs en entrevista con Faesler, Carla (2011). “Francis Alÿs by Carla Faesler.” *BOMB Magazine N°116*, [en línea] (Edición de Verano). Disponible en <<http://bombsite.com/issues/116/articles/5109>>, [consultado el 30/10/2013].

³² Alÿs, Francis (2002). “A thousand words: Francis Alÿs talks about When Faith Moves Mountains.” *Artforum* 40, n°10 (Verano, 2002), p. 147.

suelo, hasta que es detenido por la policía. Esta acción marca el fin del primer video. El segundo video –que fue grabado al día siguiente del primero y tiene la misma duración que éste– muestra al artista caminando por las calles del centro de Ciudad de México entre transeúntes que fueron advertidos de la acción, llevando una réplica de la pistola Beretta en la mano, hasta que es detenido por la policía. Para realizar esto, Alÿs consigue que los policías que lo detuvieron repitan sus acciones al día siguiente, siendo registrados por la misma persona y en las mismas calles. La doble proyección de ambos registros logra que la credibilidad de la primera acción se vea alterada al evidenciar la posibilidad de su falseamiento a través de un montaje y, asimismo, establece que la repetición no es en sí menos arriesgada como *performance*.



9. *Re-enactments*. Francis Alÿs, 2000.

Con esta pieza, Alÿs intenta “cuestionar la relación que tenemos hoy con el medio del *performance*, las maneras en que ha llegado a estar tan intervenido por los otros medios, el cine y la fotografía en particular, y cómo estos pueden distorsionar y dramatizar la realidad inmediata del momento, cómo pueden afectar tanto la planeación como la lectura siguiente de un *performance*. Lo que se supone que es exclusivo del *performance* en su condición

subyacente de inmediatez, el sentido inminente de riesgo y fracaso, etcétera”³³, pero la obra escapó a su intención primera y terminó siendo asociada a las situaciones de violencia actual en México, en particular, a las que guardan relación con bandas y carteles de narcotraficantes. Una vez fuera de México, la situación se agravó al responder “exactamente a la expectativa que tiene la gente sobre Ciudad de México”³⁴, una suerte de semillero de violencia sin sentido, control o razón. Tras la debacle, Alÿs diría respecto a esta obra que “funciona a nivel de entretenimiento y como obra plástica, pero la selección del guión fue equivocada. Tendría que haber elegido uno más neutral. Me dejé seducir por un guión equivocado”³⁵.

- *The Leak*. Galeria Camargo Vilaça. São Paulo, Brasil. 1995.
(Reproducida en diversas ciudades)

Tras perforar la base de un tarro de pintura azul, Alÿs toma el contenedor con una mano y deja que caiga un hilo de pintura desde él. Así, el artista sale a recorrer las calles de São Paulo teniendo como punto de partida la galería. El artista deja una delgada línea tras de sí a medida que avanza, y termina en el mismo lugar donde empezó.

A través de la huella, la acción se presenta como “una manera de convertir el acto de caminar en algo físico más perdurable que la marcha misma”³⁶, donde el artista genera un dibujo de su recorrido con su movimiento, interviniendo así el espacio que atraviesa. Al establecer el mismo punto geográfico como inicio y fin del trayecto, la obra se inscribe en una circularidad que aleja a la pieza de la narrativa lineal, dedicándola a la acción en sí, a lo

³³ Ferguson (2007), óp. cit.

³⁴ Francis Alÿs en entrevista con Lorenzo, Analía, “Antología de un ambulante.” *Pocas Pulgas*, [en línea] (Abril 2006). Disponible en <<http://analia.lorenzo.blogspot.com.ar/2006/04/entrevista-con-francis-als.html>>, [consultado el 30/10/2013].

³⁵ Ibíd.

³⁶ Ferguson, Russell (2007). *Francis Alÿs, politics of rehearsal*. Texto para el catálogo de la exposición del mismo nombre, realizada en el Hammer Museum, California, Estados Unidos, p. 14.

menor y lo cotidiano que configura a este paseo. Asimismo, la intervención realizada por el artista presenta un misterio para el transeúnte que la encuentre: desprovisto del hallazgo del final de la línea como meta y sentido del recorrido, el espectador curioso se entrega a un absurdo, donde *su* paseo por un contexto particular y los hallazgos que en él pueda o no encontrar se convierten en su única recompensa, reinterpretando así la obra de Alÿs.



10 *The Leak*. Fracis Alÿs, 1995

Esta operación fue retomada en 2004 para la realización de la obra *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* (Hay veces que hacer algo poético puede tornarse político y otras veces hacer algo político se puede volver poético, 2004). En ella, Alÿs perforó la base de un tarro de pintura verde y, tomando el tarro con una mano, recorrió la frontera entre las secciones este y oeste de la ciudad de Jerusalén. Además de marcar físicamente la huella de su tránsito, la pintura que cae del tarro al pavimento dibuja una línea imaginaria, conocida como 'la línea verde'

(nombre dado por el color de lápiz con que Moshe Dayan trazó, en 1984, la hoy inexistente frontera en el mapa). En esta aliteración, se materializa un cambio en la obra de Alÿs, quien manifiesta haber llegado “a un punto en el que no puedo seguir ocultándome tras la ambigüedad de las metáforas o de la licencia poética. He desarrollado una necesidad personal de confrontar una situación que podría haber abordado soslayadamente en el pasado”³⁷, entregando una pieza cuyo rendimiento político se ejerce desde una frontalidad que lo aleja de la alegoría, procedimiento común en su producción anterior.

- *Cuando la fe mueve montañas*. Bienal Iberoamericana de Lima, Perú. 2002.

Cuando la fe mueve montañas es un proyecto de desplazamiento geológico lineal. Se ha estado formando desde la primera vez que visité Lima, con Cuauhtémoc Medina, el crítico y curador mexicano. Estuvimos allí para la última Bienal de Lima, en Octubre del 2000, cerca de un año antes de que la dictadura de Fujimori finalmente colapsara. La ciudad se encontraba alborotada. Había enfrentamientos en las calles y los grupos de resistencia ganaban fuerza. Era una situación desesperada, y sentí que se necesitaba una respuesta épica, un ‘beau geste’, fútil y heroico a la vez, absurdo y urgente. Insinuar una alegoría social a esa circunstancia me pareció más apropiado que ocuparse en algún ejercicio escultórico.³⁸

A 34 kilómetros de Lima se encuentra Ventanilla, un distrito periférico sobre –y entre– las dunas que rodean a la capital de Perú. Allí vivían, aproximadamente, setenta mil personas en el año 2002, las cuales no contaban con acceso a agua corriente, drenajes, electricidad o caminos pavimentados. En su mayoría, la población de Ventanilla se encuentra formada por campesinos desplazados, inmigrantes y jornaleros. Todos ellos en medio de un paisaje desértico.

Alÿs desarrolla esta obra para la III Bienal Iberoamericana de Lima. En ella, 500 voluntarios vestidos con camisa blanca y pantalón oscuro subieron a la parte alta de una de

³⁷ Alÿs, Francis, citado en Martin Herbert, “The Distance Between: The Political Peregrinations of Francis Alÿs”, *Modern Painters*, Marzo de 2007, p. 87.

³⁸ Alÿs, Francis (2002). “A thousand words: Francis Alÿs talks about When Faith Moves Mountains”, en *Artforum* 40, n°10 (Verano, 2002), p. 147.

las dunas de Ventanilla. En línea recta, fueron descendiendo hacia la base de esta duna de 500 metros de diámetro. Palearon la arena en conjunto con la intención de mover la duna de su posición original.



11. *Cuando la fe mueve montañas*. Francis Alÿs, 2002.

Este trabajo, basado en “algo absurdo, algo que sale completo de lo racional”³⁹ es un “intento por crear un land-art para los sin tierra, y, con la ayuda de cientos de personas y palas, creamos una alegoría social. Esta historia no está validada por ningún trazo o adición al paisaje. Ahora debemos dejar el cuidado de nuestra historia a la tradición oral”⁴⁰. Es así como este mito colectivo propiciado por Alÿs es tanto la demostración de la fuerza del conjunto, de la base unida para lograr un objetivo común –aunque sea gigante–, como de que “la fe es un medio por el cual uno se resigna a sí mismo al presente para invertir en la promesa abstracta del futuro”⁴¹.

³⁹ Testimonio de un participante, obtenido del registro de la obra (2:07)

⁴⁰ Alÿs (2002). óp. cit.

⁴¹ Medina, Cuauhtémoc en Alÿs, Francis (2002). “A thousand words: Francis Alÿs talks about When Faith Moves Mountains”, en *Artforum* 40, n°10 (Verano, 2002), p. 147.

1.3. Santiago Sierra.

Siempre hay un contexto y un momento actual, es el agua contaminada en que nadamos. Toda obra de arte es producto de su momento y la pregunta debería hacerse a los artistas que pretenden estar por encima de su tiempo esgrimiendo lo innato de su genialidad u otras chorradas al uso. El poder económico y político, que es quien paga, demanda productos culturales que exalten sus virtudes o, cuando menos, que resulten inocuos. Hacer otra cosa es algo de lo que debe darse siempre explicaciones, aunque referirse al contexto es lo más normal del mundo. Nadie pregunta a un artista o a un escritor por qué carajo no deja de sonreír a quien tiene el poder y, si atendemos al contexto, el poder no merece otra cosa que desprecio. El contexto es una pesadilla colectiva guiada por la codicia más peligrosa de todos los tiempos.

Santiago Sierra, *ElCultural.es*

El artista nace en Madrid, en 1966. Cursa la carrera de Licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, para posteriormente realizar estudios en la Hochschule für bildende Künste, en Hamburgo.

En 1995 recibe una beca para la Escuela de San Carlos de la Universidad Autónoma de México, país donde se radica. Durante esos años es cuando la carrera de Santiago Sierra comienza a ser conocida en todo el mundo, y a tomar un lugar entre las discusiones de críticos y artistas.

Su obra está centrada principalmente en las relaciones entre el ser humano y el mundo, fijando gran parte de la producción de su obra en las dinámicas del trabajo y el dinero. Se aleja de la representación –el simulacro o la ficción no son en absoluto parte de su obra– para favorecer una acción real, pactada por los mecanismos disponibles en la realidad. Sus procedimientos se han enmarcado en la llamada *estética remunerada*, en donde los participantes de la acción reciben un pago, en este caso mediado por un contrato o acuerdo

con el artista, que actúa como empleador. El dinero es el medio mediante el cual el artista fuerza la voluntad de la persona convocada, según dice, de la misma manera en que el trabajo lo hace diariamente y de manera generalizada en el mundo.

Sierra ha realizado sus obras tanto en galerías como espacios públicos de Europa, Asia y América: España, Inglaterra, Alemania, México, Cuba y Chile son algunos de ellos. Especial atención recibió su participación en la 50° Bienal de Venecia, en representación del pabellón español, para la cual fue contratado por el Estado de España. En 2010 recibió el Premio Nacional de Artes, otorgado por el Ministerio de Cultura español, el cual rechazó a través de una carta, en la cual explica las razones de su decisión. En ella critica al Estado español tanto en su papel social como internacional.

1.3.1. Outsider.

Los primeros años de la carrera de Sierra están fuertemente marcados por la influencia de cierta estética minimalista, acompañada por recursos materiales que lo acercaban al *arte póvera* y al *land art*. Estos aspectos formales han marcado todo su cuerpo de obra:

El minimalismo consigue un efecto fuerte de presencia y evidencia. Si tú entras a una sala y ves una sola pieza, una sola materialidad que es una forma recta, compacta como un cubo, estás viendo una forma bien hecha, bien construida, es muy bueno formalmente. Ellos tratan de hacer un abc pero sintáctico, despreciando completamente cualquier referencia externa, son orgullosamente arreferenciales. De ahí que pequen de soberbia. No creo que no digan nada las formas minimalistas. El minimalismo responde a un momento de la industria también [...], entonces el minimalismo es muy bueno para usar, es como un frasco vacío al que le pones lo que quieras, y en mi caso lo que yo hacía era ensuciarlo.⁴²

Sus primeras obras, consistentes en grandes cubos y paralelepípedos instalados en la galería, con las huellas del trabajo que se puso en su realización, son el primer giro que hace Sierra a partir de estas formas simples. La constatación de lo real contra lo ideal –una

⁴² Santiago Sierra en conversación con Graciela Speranza, en Julio de 2012, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

higiene de las formas limpias, con las cuales la industria ha colmado la vida cotidiana— incluye estas marcas de trabajo humano, quitando la ilusión del deseo estético puro.

Según el mismo artista, la escena española de entonces estaba completamente volcada a la apreciación pictórica, frente a lo cual su trabajo sólo podía circular en circuitos independientes, en espacios como El Ojo Atómico o Espacio P, de gran actividad en el desarrollo de la cultura *underground* madrileña.

Durante su estancia en Hamburgo, sigue trabajando formas cúbicas, a modo de contenedores, que muchas veces emplaza en distintos espacios, tanto galerías como talleres de artistas. Aparece también el elemento de la serialidad, en donde la relación con el lugar está determinada por la repetición de formas, en un comienzo contenedores industriales y luego trozos materiales de la construcción, por ejemplo: disposición en cuadrícula de trozos de calle recortados en cuadrados de un metro de lado, o trozos de cemento parte de los muros o el piso del lugar de exposición.

Gradualmente, estas relaciones espaciales fueron dificultando conscientemente la circulación del espectador por la muestra. Un ejemplo de ello es la obra *2 cilindros de 250 x250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados*⁴³, en la cual Sierra arma sus formas con materiales del paisaje urbano —los carteles con que se clausura un local o se delimita el área de una obra en construcción— para realizar en el espacio expositivo la misma labor que realizan en el espacio público: clausurar su acceso.

En el último período antes de su partida a México, sus intervenciones se desplazan al paisaje exterior. Ejercicios de mancha en terrenos inhóspitos y deshabitados, yeso vertido sobre el asfalto de una avenida para dejar que los autos al pasar la esparzan y hagan un

⁴³ Espacio P, Madrid, España, Febrero de 1994.

dibujo de circulación; piezas en galería en la que luego se deja todo el rastro material del trabajo realizado; la mancha negra dejada por la quema de gasolina sobre un descampado a las afueras de Madrid; son algunos de los procesos de Sierra más ligados a esa herencia povera, algo minimalista y de fuerte carga conceptual.

1.3.2. El catálogo de la práctica social.

Según ha señalado el propio Sierra, el circuito español le resultaba muy poco atractivo, y pensó que salir de Madrid a una realidad distinta propiciaría su desarrollo profesional. En primer lugar pensó en Colombia, pero finalmente y por medio de una beca llegó a establecerse a México.

En México me adapté mucho mejor. Llegué en plena crisis, me acababa de ir de la de España y llegué a la de México y era un país con todo un catálogo de situaciones delirantes [...] y había mucho ahí, muchas cosas de mi infancia, pérdidas que seguían ahí vivas, y me quedé ahí atrapado. Es el efecto del ángel exterminador. Mucha gente va allá y se queda.⁴⁴

A mediados de los años noventa, Sierra traslada de escenario geopolítico sus intervenciones. De tensionar el espacio de exhibición –como en *Fardo de 1000 x 400 x 250 cm, compuesto de plásticos en desuso y suspendido de la fachada de un edificio sito en la calle Isabel La Católica, 5*⁴⁵, donde la forma mencionada es amarrada por innumerables cuerdas que colmaban el interior de la sala, impidiendo la circulación en ella– el artista comienza a develar prácticas normativas en el espacio público. Es en 1998, según indica el catálogo público del artista, cuando comienza la documentación de obras que incluyen la remuneración como móvil de realización. En *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona*

⁴⁴ Santiago Sierra en conversación con Graciela Speranza, en Julio de 2012, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

⁴⁵ Galería Art & Idea, México D.F., México, Abril de 1997.

*remunerada*⁴⁶ se “buscó una persona sin tatuar y que no tuviese intención de ser tatuada pero que, haciéndole falta el dinero, consintiese a llevar una marca de por vida”⁴⁷.

La larga lista de piezas que incluyen esta dinámica remunerada y en las cuales las variaciones de la estrategia van introduciendo cada vez más tensión en el ejercicio, ponen a Sierra rápidamente en el escenario internacional, y acapara las miradas de críticos, artistas y público del mundo del arte en general, pero también y en gran medida de los medios de prensa. La mediatización provoca que su trabajo se vuelva tema de discusión en esferas y grupos de todo tipo. Sierra propicia en cada ejercicio una segregación entre las personas participantes –que muchas veces se da por sí sola– ya sea por estatus legal, raza, posición socio-económica, edad, ocupación o sexo.

Como señala Bea Espejo, las posiciones que decide tomar ante las relaciones interpersonales con respecto al poder “no ofrecen nunca una experiencia de empatía”⁴⁸. Para Sierra, en cambio, eso polémico de sus obras estaría en la remuneración, una práctica aceptada ampliamente, y no en las acciones que las personas realizan a cambio. Esa es la esencia del mundo laboral, en el que el artista ve una dictadura legalizada y donde los seres humanos entregan todas las potencialidades que los conforman como tal (su cuerpo, su tiempo, su inteligencia y libertad de acción) por el beneficio de un tercero, que es finalmente el Estado.

Formalmente, sigue echando mano a las estéticas que han sido su influencia desde el comienzo. Dice ser un minimalista con complejo de culpa. La utilización del módulo, de

⁴⁶ Calle Regina, 51, México D.F. Mayo de 1998.

⁴⁷ <http://santiago-sierra.com>, [consultado el 18/05/2010].

⁴⁸ Espejo, Bea, “Mi trabajo nunca llega a ser crítico. La crítica la pone cada uno. Entrevista a Santiago Sierra”, en *ElCultural.es*, [en línea] (Enero 2003). Disponible en <http://salonkritik.net/08-09/2009/01/santiago_sierra_sexo_y_poder_r.php>, [consultado el 6/06/2011].

figuras simples y básicas como la línea, habla de una economía de recursos formales que potencia el contenido conceptual.

Santiago Sierra es, probablemente, el más conocido de una serie de artistas que se hallan muy próximos en cuanto a lo formal y lo ideológico, los más visibles dentro del ámbito español son Antonio de la Rosa y Josechu Dávila Butrón, pero también otros como Tania Bruguera, Regina Galindo, Francis Alÿs o Teresa Margolles. Todos ellos se encontrarían en la órbita de lo que creemos acertado definir como *minimalismo de combate*, caracterizado por un uso más o menos sistemático de la *expresión neutra* del minimal para acentuar el contraste producido al ponerse en paralelo con otras variables temáticas introducidas en la obra.⁴⁹

Es a la vez dicho contenido el que abre la relación entre lo político –en cuanto fuerzas de poder en tensión, en impacto directo sobre los seres humanos– en cuyo relato se hacen presentes las características sociales de esta época, en medio de una crítica profunda al sistema neoliberal del cual el artista no evade, sino que se sumerge.

El año 2010 Santiago Sierra retorna a España, en un cambio de residencia que marca también un cambio en su producción artística. El inicio de su trabajo de registro cinematográfico *No, global tour* confirma la vocación política del trabajo de Sierra, pero esta vez cambiando el foco de destino. Su consolidación como uno de los artistas más relevantes en este tipo de arte en tensión consigo mismo y con el contexto lo hacen en la actualidad dejar de lado las realizaciones que incluyen a lo que el identifica como las víctimas – inmigrantes, pobres, drogadictos, prostitutas, trabajadores, etcétera– para apuntar su retórica a los que señala como los victimarios, es decir, aquéllos que detentan el poder.

Como representante del pabellón español en la Bienal de Venecia el año 2003, Sierra tapa con bolsas negras el nombre de España en la entrada, y crea un dispositivo que segrega el ingreso a la sala, según la certificación de la condición de ciudadano español.

⁴⁹ Moriente, David. "Santiago Sierra: Ocultar y develar. Una genealogía de la dominación." *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Revista n°7*, [en línea] (Mayo 2009). Disponible en <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>>, [consultado el 20/07/2012].

Posteriormente, el rechazo del artista a recibir el Premio Nacional de Artes Visuales confirma su posición crítica para con el Estado español, su monarquía y sus actuaciones en el ámbito de las relaciones internacionales. Asimismo, la iglesia y los centros que simbolizan las distintas esferas del poder son incluidas en las escenografías de *No, global tour*.

1.3.3. Breve reseña de sus trabajos más destacados.

- *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*. Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba. Diciembre de 1999.

Contrata a seis hombres jóvenes desempleados de La Habana para que accedan a dejarse tatuar por la suma de 30 dólares cada uno. Dispuestos de pie, uno al lado del otro y mirando hacia una pared blanca, se procedió a tatuar una línea continua en sus espaldas, uniendo así sus cuerpos.



12. *Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas*. Santiago Sierra, 1999.

Esta pieza se constituye como un espacio de reflexión crítica respecto al trabajo y su relación con el asalariado. Al establecer la marca realizada desde el ejercicio del dolor sobre otro cuerpo, Sierra nos obliga a enfrentarnos a una serie de sistemas de explotación (económica y social), develando su visión del trabajo como un elemento de dominación y alienación. Es a través del salario que el trabajador se entrega a disposición de un tercero, orden donde el abuso y la explotación han sido naturalizados al punto de la invisibilidad. La

línea tatuada sobre las espaldas actúa como “mínimo gesto posible”⁵⁰, exhibiendo la violencia del sistema de remuneración en el orden económico del capitalismo del que todos formamos parte de forma indirecta o directa.

- *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio.* Arsenal. Venecia, Italia, Junio de 2001.



13. *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio.* Santiago Sierra, 2001.

Esta obra fue realizada en una sala cerrada del Arsenal durante la 54ª Bienal de Venecia. Para ella, Sierra requirió inmigrantes de Venecia que tuviesen el pelo oscuro para que lo tiñeran de color rubio a cambio de 60 dólares. A pesar de no haber estado considerado, esta obra debió ser realizada con las puertas del salón cerradas debido a que llegaron demasiadas personas que buscaban ser parte de la intervención y recibir el pago. Esta obra, junto a *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* y *10 personas remuneradas para masturbarse*, se enmarca en el grupo de obras realizadas por Santiago Sierra conocidas como “acciones remuneradas”, que apuntan a reflexionar sobre cómo “las relaciones entre sujetos, el espacio y la dignidad del propio cuerpo están dominadas por los efectos del

⁵⁰ Santiago Sierra en conversación con Graciela Speranza, en Julio de 2012, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

mercado”⁵¹, planteando de esta forma un reflexión hacia el espectador –en cuanto a su reacción– más que a la acción realizada.

- *10 personas remuneradas para masturbarse.* Calle Tejadillo, La Habana, Cuba.
Noviembre de 2000.

Diez hombres negros y jóvenes de La Habana fueron remunerados con 20 dólares para masturbarse frente a una cámara instalada en la casa de uno de ellos. Este proceso fue realizado individualmente por cada persona, lo que marca una diferencia con otras obras remuneradas de este artista en las que interviene los cuerpos de todos los participantes simultáneamente.



14. *10 personas remuneradas para masturbarse.* Santiago Sierra, 2000.

Manteniendo su mirada crítica a la estructura salarial de nuestro sistema, además de proporcionar una reflexión respecto al trabajo sexual, Sierra relaciona las características raciales, económicas y de género de los participantes, dando cuenta de la forma en que los cuerpos y existencia de algunos se encuentran subyugados a la mantención y generación del confort de otros.

⁵¹ Ruth Estévez en Pimentel, Taiyana (2006). *Las implicancias de la imagen=Implications of the image.* Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales, Museo Universitario de Ciencias y Arte, p. 184.

- *Muro cerrando un espacio y Palabra tapada.* Pabellón español, Bienal de Venecia, Venecia, Italia, Junio de 2003.



15. *Muro cerrando un espacio y Palabra tapada.* Santiago Sierra, 2003.

En su segunda participación en la Bienal de Venecia, Santiago Sierra realiza esta obra como representante del pabellón español. Aquí, Sierra construye una pared de ladrillos con la que tapa la entrada principal al edificio, que mantenía los residuos del trabajo de albañilería previamente realizado, obligando a los visitantes a acceder al espacio por la puerta trasera de éste. El ingreso a la instalación fue permitido únicamente a ciudadanos españoles, quienes debían comprobar su nacionalidad por medio de un documento legal como su pasaporte o DNI. Asimismo, Sierra cubre con bolsas de basura negra y cinta de embalaje plateada la palabra *Spagnia* que lleva el pabellón.

La instalación de Santiago Sierra se inscribe como una reflexión crítica respecto a las políticas migratorias de su país que tienen “que ver con impedir el acceso o separar comunidades”, donde “hay fuerzas determinadas que, para crear cierto orden, generan fronteras que tienen que ver con la visualidad. La sociedad administra imágenes y marca la

senda de qué es visible y qué no”⁵², y pone en entredicho el discurso nacionalista presente en la Bienal, apuntando al cuestionamiento de nación como estructura del orden para el ejercicio del poder.

En el contexto de la bienal todos estamos jugando al orgullo nacional, y yo quería revelar eso como el principal sistema de cada pabellón. Lo pasé bien cubriendo la palabra España en la fachada del edificio. En otras situaciones puedo jugar un poco con las temáticas de mis trabajos, pero la pieza para la bienal ya estaba marcada: tenía que hablar del concepto de nación, de representar a España, sobre lo que significan esos pabellones, porque no podemos olvidar que los países que participan en la Bienal son los más poderosos del mundo. Digo, no hay un pabellón de Etiopía. Así que el tema ya estaba dado.⁵³

- 245 m3. Sinagoga de Stommeln, Pulheim, Alemania. Marzo de 2006.

Esta pieza fue desarrollada por Santiago Sierra en la antigua sinagoga de Stommeln. Este edificio no tiene uso religioso desde que, finalizada la Segunda Guerra Mundial, la población judía en la zona se volviera insuficiente como para sustentarlo. Invitado por el ayuntamiento de Pulheim a realizar una obra en este lugar que sirve como memorial a las víctimas del genocidio, Sierra interviene la sinagoga con mangueras que conducen el monóxido de carbono emitido por seis autos desde sus tubos de escape al interior del espacio. La cantidad de monóxido que se logra concentrar allí es suficiente para matar a una persona en media hora por lo que el ingreso a la obra sólo es permitido de una persona a la vez y por no más de cinco minutos, teniendo que entrar acompañados por un técnico de seguridad y utilizando una máscara antigases. El texto de introducción a la muestra aclaraba la voluntad del artista

de honrar a los judíos asesinados para robar sus bienes durante el pasado siglo y dedicaba 245m3 a todas y cada una de las víctimas del Estado y el Capital consciente de que el exterminio masivo de personas no terminó con la Segunda Guerra Mundial y que

⁵² Santiago Sierra en conversación con Teresa Margolles en “Santiago Sierra by Teresa Margolles”, para revista *BOMB* N° 86, Edición de Invierno 2004, [en línea] Disponible en <<http://bombsite.com/issues/86/articles/2606>>, [consultado el 18/10/2013].

⁵³ *Ibíd.*

tampoco se han dejado de proponer y probar innovaciones tecnológicas para llevarlo a la práctica con una mayor efectividad.⁵⁴



16. 245 m³. Santiago Sierra, 2006.

Esta obra causó alto revuelo en los medios de comunicación, generando una amplia reacción de la prensa, donde se calificó la pieza como provocadora e insultante. Esta situación terminó por provocar la respuesta de la comunidad judía alemana exigiendo el cierre de la exposición, a lo que Sierra y el equipo del Proyecto artístico de la Sinagoga de Stommeln accedieron. Esta pieza sólo pudo ser visitada el 12 de Marzo de 2006.

- *La trampa*. Matucana 100, Santiago de Chile, diciembre de 2007.

En esta obra, Santiago Sierra construye un largo pasillo con maderas y clavos, siguiendo la forma de construcción precaria de las viviendas de las villas y poblaciones que son construidas por sus propios habitantes. Ese estrecho corredor que atravesaba todo el centro cultural, giraba al final para dar a una ventana colocada sobre el escenario del auditorio del lugar, en cuyas butacas se ubicaban 186 inmigrantes peruanos a los cuales se les pagó para permanecer sentados con mirada severa dirigida hacia el escenario. Al intentar volver, el

⁵⁴ Santiago Sierra en 245 m³ [en línea] Disponible en http://www.santiago-sierra.com/200603_1024.php, [consultado el 15/10/2013].

participante se encontraba con que el pasillo había sido modificado, y sólo tenía una salida al estacionamiento, en donde se daba por terminada su participación.



17. *La trampa*. Santiago Sierra, 2007.

Esta obra no fue abierta al público, sino que fueron invitadas personas escogidas, personalidades de la vida pública chilena: del ambiente académico, artístico, político y autoridades de gobierno. La conformación de esta lista recibió varias críticas de parte de algunos participantes: “No todos los invitados pueden ser situados en el mismo plano funcional ni funcionario como para ser considerados en un mismo saco político. Esta acción fue la primera agresión.”⁵⁵

- *No, global tour*. Diversas locaciones. Comienzo Lucca, Italia, Julio de 2009.

La economía de recursos conceptuales y la figura del antagonismo como resistencia son los principales elementos de esta obra, en la cual Santiago Sierra interviene con la palabra NO,

⁵⁵ Uno de los invitados fue el crítico de arte y curador chileno Justo Pastor Mellado, quien en su blog se extiende en el análisis de la obra desde su experiencia, la cual define como una serie de agresiones. Mellado denuncia la anulación de cualquier subjetividad del invitado, pues “en dicha operación, Matucana 100 produjo mi reducción subjetiva y redobló la hostilidad de la mirada de los concurrentes, al registrar la acción sin mi autorización expresa. Tengo el derecho, pues, de impedir legalmente el empleo editorial del registro de mi persona y solicitar su “congelamiento”. Esta es una posibilidad que debiera estar contemplada en el propio trabajo de Sierra.” Ver: “IV Acción Matucana.” Disponible en <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=657>, [consultado el 31/07/2012].

convertida en una enorme escultura de color negro, diversos escenarios en el primer mundo. El poder político y económico se convierten en la postal precisa para un NO. La estructura, montada sobre un camión, es captada en movimiento o detenida frente a algún lugar particular, y se convierte en protagonista de la película que reúne los diferentes recorridos, filmada en blanco y negro, y estrenada el año 2011 en España.



18. *No, global tour.* Santiago Sierra, 2009.

2. Categorías de la historia del arte. La huellas de lo real.

La difícil clasificación de las obras descritas en el primer capítulo, hace necesaria la identificación de los elementos tanto formales como conceptuales, de estrategias y materiales, que hacen posible desplazar a un lugar limítrofe las condiciones que establece una obra al configurarse como tal.

Desde las repercusiones de las preocupaciones del realismo pictórico del siglo XIX como cuestionamiento del ideal en la representación, anclado en una vocación por lo real sin embellecimiento, hasta las cláusulas del movimiento cinematográfico Dogma 95⁵⁶; o la línea que se puede trazar desde las máximas vanguardistas de unión del arte con la vida hasta la aparición de la estética remunerada; o las conexiones dadas por el papel de la experiencia en manifestaciones como el situacionismo, los *happenings* y la obra *Dándose*, de Marcel Duchamp, los lazos del arte con la realidad están en constante tensión. Se busca en este capítulo establecer un relato de las historias del arte que dan un lugar específico y funcionan como antecedentes a las correlaciones entre arte, política y sociedad.

Como hilo conductor de la investigación se fija la pregunta de la hipótesis, aquélla que interroga sobre el material del arte contemporáneo, estableciendo un diálogo en cada punto con un elemento constructivo de carácter teórico. De esta manera, se propondrá primero una relación con lo *real*, indagando en la vanguardia y la neovanguardia y siguiendo los desarrollos de autores como Peter Bürger, Hal Foster y Susan Buck-Morss, entre otros. Del

⁵⁶ El movimiento Dogma 95, aunque ajeno a las experiencias que conciernen a esta investigación, representa un ejemplo contemporáneo de esta preocupación artística por la realidad. Si bien corresponde a una iniciativa que apunta exclusivamente a la realización cinematográfica, al instaurarse desde la figura de un manifiesto se introduce directamente en lo que puede ser identificado como un movimiento heredero de la vanguardia. La variedad de sus contenidos lo convirtieron con el tiempo en una opción estilística más que experimental, y sus preceptos perdieron fuerza. Aun así, su aparición significó una tensión inevitable en la discusión de los límites de la representación, sobre todo considerando que nació en el corazón de una industria masiva como es el cine.

mismo modo, se identificarán ciertos elementos estratégicos constitutivos de las obras de carácter vanguardista que tienen un lugar importante en el trabajo de Jaar, Alÿs y Sierra.

En segundo lugar, se construirá un relato acerca del arte conceptual atravesando diferentes momentos y obras no necesariamente vinculadas con este movimiento artístico de la década de los sesenta. Más que una relación historiográfica lineal, en esta parte se ubicarán los trabajos de los tres artistas como actualizaciones de una dimensión del arte, presente en diferentes momentos de su historia, que pone especial énfasis en la proyección de una idea, haciendo variables las condiciones materiales.

Por último, se analizarán aquellos puntos útiles para los contextos de esta investigación, presentes en tres teorías acerca de cierto cuerpo de obra en el arte contemporáneo aparecidas en los últimos años: la Estética Relacional, propuesta por el teórico francés Nicolas Bourriaud; el Arte Contextual, abordado por el investigador Paul Ardenne; y la Estética de la Emergencia, contenida en la publicación del mismo nombre del argentino Reinaldo Laddaga.

2.1. Cruces vanguardistas.

Aquí se busca establecer una *ruta vanguardista* de la cual el grupo de obras escogidas para esta investigación se hacen herederas; relatos y fragmentos que arman una nueva línea en la que el arte, particularmente en Jaar, Alÿs y Sierra, vuelve a preguntar por su material.

En este camino, se abordará en primera instancia el asunto teórico referente a la vanguardia, sus discusiones y categorías principales, ocupando como estructura la teoría de los retornos de Hal Foster y su relación con la *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger, nutriendo el análisis con algunas visiones más recientes. De los aspectos que se presentan como más relevantes y que posibilitan la observación de ciertas prácticas en el arte de hoy, se pasará en las secciones siguientes a revisar las aplicaciones concretas que estas categorías encuentran en el trabajo de los artistas mencionados. La vanguardia como momento precisamente político de ruptura y construcción a la vez, se convierte en un antecedente obligatorio y particularmente productivo para la investigación de los cuerpos de obra que esta tesis aborda.

2.1.1. El retorno de un arte/vida.

Mi explicación del retorno del ready-made dadaísta y la estructura constructivista no resultará una sorpresa. Por más que estética y políticamente diferentes, ambas prácticas combaten los principios burgueses del arte autónomo y el artista expresivo, la primera mediante la aceptación de los objetos cotidianos y una pose de indiferencia estética, y la segunda mediante el empleo de materiales industriales y las transformaciones de la función del artista.

Hal Foster, *El retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales del Siglo*.

La discusión acerca de las vanguardias puede verse, historiográficamente, como la disposición categorial y crítica de la trama que puede tejer el cruce entre arte y política,

considerando esta última como la irrupción de la sociedad y sus prácticas como agente productor y teórico de la práctica artística. Ha sido vista, a través de una estructura causa y efecto, como un rechazo a la autonomía modernista burguesa⁵⁷.

Desde una primera y más común referencia a conceptos como “utopía vanguardista” y “unión del arte con la vida”, hasta las actuales teorías acerca del arte de posguerra en Norteamérica y Europa –las llamadas neovanguardias–, pasando por una necesaria revisión de las posiciones críticas del arte frente a sus propios dispositivos de producción y exhibición, el alcance de los conceptos puestos en valor por la vanguardia son tema y fuente de continuas investigaciones.

La aparición de manifestaciones de este tipo en Latinoamérica genera una vertiente especial para estas disposiciones. Al igual que en las referencias a la neovanguardia, es necesario pensar en la posibilidad que tienen estos acontecimientos de suceder nuevamente, en otro contexto geográfico y en otro tiempo, como una renovación de esas tensiones que el arte genera en su fricción con la realidad.

Vale volver a la pregunta: ¿Consisten en una mera repetición? Los grandes sucesos de la historia suceden dos veces, la primera como tragedia y la segunda como farsa, parafrasea Foster a Marx en su crítica a la *Teoría de la Vanguardia*, de Peter Bürger⁵⁸. El autor alemán, responsable de una de las teorías más importantes y discutidas acerca de estas cuestiones, esboza la imposibilidad de una repetición *verdadera* de la vanguardia histórica, cuyo fracaso

⁵⁷ Mientras la vanguardia sería ese combate con los principios del arte autónomo, la neovanguardia lo sería con respecto al artista expresivo. Ver: Foster, Hal (2008). *El retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales del Siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, p. 6.

⁵⁸ Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Península.

sería para Bürger de carácter heroico, trágico⁵⁹. Lo que se está repitiendo en la neovanguardia es el fracaso de la vanguardia histórica, pero sin el heroísmo de ésta. Como explican los investigadores Ana Longoni y Fernando Davis en su análisis de las teorías acerca de las vanguardias⁶⁰, “la neovanguardia es, desde el punto de vista de Bürger, inauténtica. Si los movimientos históricos de vanguardia de entreguerras fracasaron, cualquier intento de emularlos está condenado a ser réplica fallida, gesto inútil o apenas una farsa.”⁶¹

Las discusiones acerca de esta teoría desarrollada por Bürger varían desde la constatación de ciertas inexactitudes descriptivas hasta la crítica por su definición demasiado selectiva, pues se “concentra en los primeros readymades de Duchamp, los primeros experimentos de azar de André Breton y Louis Aragon y los fotomontajes iniciales de John Heartfield”⁶², sin embargo, Foster centra su crítica en las cuestiones históricas que fundamentan la visión del autor alemán. El diagnóstico del fracaso atiende a una concepción de los efectos como válidos únicamente cuando coinciden en tiempo y lugar con el acontecimiento, cancelando la posibilidad de ser apropiados y productivizados en algún ejercicio de desplazamiento, ya sea éste temporal o espacial. La estructura de causa-consecuencia de la que parte Bürger, en virtud de una mirada marxista, ignora, por ejemplo,

⁵⁹ Para Bürger, fracasaron “los dadaístas en destruir las categorías artísticas tradicionales, los surrealistas en reconocer la transgresión subjetiva y la revolución social, los constructivistas en hacer colectivos los medios culturales de producción”. Foster, óp. cit., p.15.

⁶⁰ Longoni, Ana; Davis, Fernando (2009). “Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate” en *Katatay*, n^o7, La Plata, pp. 6-11.

⁶¹ Las condiciones que fija Bürger para el acontecimiento de la vanguardia, y con las cuales mide su fracaso, son resumidos por Longoni y Davis de la siguiente manera: Son tres las condiciones definitorias de la restringida definición de vanguardia que propone: “Primera, la antiinstitucionalidad, entendida como la rebelión contra la Institución Arte (esto es: no sólo las instituciones sino también las ideas que sobre el arte dominan una época dada). Segunda, la ruptura absoluta con la tradición. Tercera, al plantearse reinscribir el arte en la praxis vital y superar su condición escindida del resto de la experiencia, la vanguardia verifica una autocrítica del estatuto de autonomía del arte. Así, se trata, en el programa bürgeriano, de superar la carencia de función social a la que está sometido el arte burgués desde el esteticismo.” *Ibid.*

⁶² Foster, óp. cit., p.10.

el estatus retroactivo alcanzado por obras como el *Urinario* de Marcel Duchamp o *Les Femmes d'Alger* de Pablo Picasso.

Como resultado, únicamente puede ver la neovanguardia *in toto* como inútil y degenerada en relación romántica con la vanguardia histórica, sobre la cual en consecuencia proyecta él no sólo una eficacia mágica, sino una autenticidad prístina. Aquí, pese a que parte de Benjamin, Bürger afirma los mismos valores de autenticidad, originalidad y singularidad que Benjamin puso bajo sospecha.⁶³

Las definiciones de Bürger descartarían cualquier escenario para la aparición de nuevas rupturas o avanzadas⁶⁴, no sólo en referencia a la neovanguardia, sino también a la vanguardia latinoamericana o la posibilidad de un rendimiento social y político en las prácticas de límite que los tres artistas que se estudian en la presente investigación practican. En Latinoamérica, tal como la vanguardia soviética, el arte de vanguardia no rechaza la institución del arte, sino que se convierte en agente de su formulación, al contrario del futurismo y el dadaísmo.

Foster apuesta entonces, en su mirada a la neovanguardia, por definir los procesos artísticos como una conciencia crítica de la historia (destaca la aparición del graduado en Bellas Artes en la década del 60, conocedor universitario de la Historia del Arte) que revisa la vanguardia histórica no sólo para interrogar procedimientos propios del arte, sino para intervenir el entramado social. Evita el cierre tanto teórico como productivo de las lecturas históricas, y permite dibujar un contexto para el encuentro limítrofe –biopolítico,

⁶³ *Ibíd.*, p.13.

⁶⁴ Ana Longoni y Fernando Davis identifican dos versiones de la vanguardia, una como ruptura y otra como avanzada: “Los alcances de la noción de vanguardia en el ámbito artístico han suscitado versiones muy diversas entre los historiadores, críticos y teóricos del arte y la literatura, las que básicamente oscilan entre dos grandes posiciones. La primera retoma la etimología del término, que abreva en la vieja metáfora militar de “avanzada de un ejército” y entiende los fenómenos vanguardistas como adelantados de la sensibilidad de su época, que producen las obras que llegarán a imponerse (y entenderse) en el futuro. La segunda posición entiende la vanguardia como ruptura, en tanto sus intervenciones implican un quiebre, una rebelión contra las formas artísticas dominantes, las instituciones, las tradiciones y el gusto hegemónicos.” Ante esto, proponen una lectura para la vanguardia Latinoamericana que acepta la tensión de estas dos versiones, e interroga a la vanguardia como portador de un papel dual.

geopolítico, ético, utópico— de algunas de las obras de artistas contemporáneos como Santiago Sierra, Alfredo Jaar y Francis Alÿs. En este sentido, los espacios teóricos e históricos que Foster establece para pensar la neovanguardia, se vuelven aplicables a la línea de producción de arte contemporáneo que a esta investigación interesa:

Foster reconoce en el retorno a las vanguardias de los años 50 y 60, encarnado por las prácticas neovanguardistas en el marco de la potente conmoción social, política y cultural de entonces, la aspiración de una conciencia crítica similar a la existente en las vanguardias del primer cuarto del siglo XX, tanto en cuanto a las convenciones artísticas como a las condiciones históricas. Foster piensa las neovanguardias en términos de retorno autoconsciente (y no repetición) al proyecto histórico de las vanguardias, pero no para completarlo, sino para comprenderlo por vez primera.⁶⁵

Desplazando esto último al escenario contemporáneo —la referencia a la comprensión— podríamos hablar de un arte que *revisita* la vanguardia bien desde una *nueva comprensión* o como la vez primera de la comprensión de la neovanguardia como acontecimiento de aprehensión crítica de la historia.

En estos sentidos, los retornos de ciertas prácticas orientadas a la interacción formal y conceptual con el entramado formado por las relaciones sociales no pueden ser evaluados en su efecto por la presencia de características épicas, como infiere Bürger; una evaluación pertinente considera el hecho que ciertas prácticas, al irrumpir en lo real⁶⁶, estructuran un sistema crítico en relación a las construcciones sociales, aun cuando éste esté propuesto de manera simbólica en cada obra. Se trata de una dimensión micropolítica de los procedimientos. Para Suely Rolnik,

[...] la operación propia de la acción artística, con su potencia micropolítica, interviene en la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad de un lado, y del otro la realidad sensible en permanente cambio, producto de la presencia viva de la alteridad que no cesa de afectar nuestros cuerpos.

⁶⁵ Longoni; Davis (2009), óp. cit.

⁶⁶ Foster hace alusión a lo real en sentido lacaniano, en términos de lo traumático. El trauma es un encuentro fallido con lo real, por lo cual no puede ser representado, únicamente puede —y debe— ser repetido.

Tales cambios tensan la cartografía en curso, cosa que termina por provocar colapsos de sentido.⁶⁷

Una distinción entre aquello artístico y aquello político podría completar esta noción dual de la vanguardia, denotando estos procesos dispares de ruptura y avanzada. Susan Buck-Morss⁶⁸ se vale de una distinción idiomática permitida por el alemán y el inglés para diferenciar *avant-garde* y *vanguard*. La primera haría referencia a la vanguardia artística, mientras que la segunda se relacionaría con la vanguardia política. Particularmente en el análisis del papel de las vanguardias soviéticas en la revolución, Buck-Morss plantea la cuestión temporal de cada una de estas versiones vanguardistas, dimensión en la cual se vuelven contradictorias: el tiempo de la *avant-garde* es de determinación destructiva, que busca interrumpir procesos y romper con lo establecido; por otra parte, el tiempo de la *vanguard* es “el de la vocación constructiva, el de la aceleración de la historia y el progreso”⁶⁹.

La interrogación a los límites no es solamente un asunto productivo o de lenguaje, es decir, no hace referencia únicamente a las condiciones materiales, formales o estéticas de la obra (¿a qué llamamos arte?, ¿qué características objetuales debe cumplir una obra para ser catalogada como tal?), sino que dicha interrogación se concreta con la irrupción inestable de las condiciones sociales. El retorno como conciencia crítica importa en cuanto resignificación de los materiales y la función del artista. De igual manera, como se detallará más adelante, estos retornos responden a la incesante observación de nuevas situaciones sociales y políticas a la cuales la actividad artística se permeabiliza, realizando una doble interrogación:

⁶⁷ Rolnik, Suely, (2007). “La memoria del cuerpo contamina el museo”, *Brumaria*, n° 8: 99-114.

⁶⁸ Buck-Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: La balsa de la Medusa.

⁶⁹ Longoni; Davis (2009), óp. cit.

por un lado a los parámetros normativos habituales del arte y por otro al propio tejido social atravesado por las relaciones de poder.

¿Cómo se producen estos desplazamientos matérico-funcionales en las estrategias simbólicas de los proyectos que llevan a cabo los artistas que me propongo situar en esta investigación? Pasaré ahora a proponer un cruce entre las categorías recientemente expuestas y las obras en cuestión.

2.1.2. Estrategias vanguardistas. Relaciones del arte con la vida.

Se puede pensar en un material formal común en estos artistas. Se trata de una utilización técnica funcional a lo expositivo, ya sea en forma de montaje o de registro, para la cual se valen principalmente del video y la fotografía. Para Jaar estos medios son también una herramienta de investigación en cada uno de sus proyectos, por ejemplo en el *Proyecto Ruanda* sobre la guerra en ese país, o en *Gold in the morning*, sobre la situación de los mineros en Serra Pelada, Brasil. El artista chileno y su equipo de trabajo generan extensos archivos, registros sostenidos de los cuales, producto de una dedicada edición, emergerá el resultado del proyecto. En el caso particular del mencionado *Proyecto Ruanda*, la crudeza del material recopilado y la intuición de la pérdida de sentido que experimentan los reportes gráficos de las tragedias humanas, llevó a Jaar a recortar –reencuadrar– los contenidos visuales y así productivizar el resultado simbólico. *El silencio de Nduwayezu* (1997), obra en la cual Jaar repite en diapositiva la mirada de un niño tutsi que ha dejado de hablar, reproduciendo la imagen en igual número que la cantidad de víctimas del conflicto, es una muestra de esta edición del archivo adquirido, y su utilización como herramienta investigativa más que material de obra.

Para Sierra y Alÿs, en cambio, los medios técnicos se convierten en un testimonio dinámico de sus acciones. De las obras del español sólo queda dicho registro, que se comporta como un testigo neutral, un clasificador de experiencias coordinadas. No existe una narrativa particular. La cámara, ya sea de video o de fotografía, mantiene su tarea descriptiva de la acción.

Esta aparente frialdad del registro, carente de intenciones melodramáticas, se ve contrarrestado por la utilización del blanco y negro de las fotografías. No se trata de un tratamiento romántico o nostálgico, como de quien busca presentarlo como un documento del pasado, sino más bien una reafirmación del archivo en su presentación más clásica, austera; evita cualquier atisbo de belleza del color o la profundidad de campo, para limitarse a lo netamente descriptivo, como pueden ser las fotografías de reporteros gráficos previos a la era World Press Photo⁷⁰. Según lo que el mismo artista asegura⁷¹, su estrategia de registro es bastante intencionada: busca el momento más crudo de la acción (por ejemplo, el instante en que un tatuador dibuja una línea sobre la espalda de una prostituta adicta a la heroína, lo que sería el momento preciso en que el dolor físico impone su presencia en la obra), en una decisión consciente por realzar la parte más públicamente provocativa de la acción.

Alÿs, por su parte, muestra una especial tendencia al trabajo videográfico, del cual surge un lenguaje que determina el procedimiento de la obra. Cuando realiza la acción de pasearse con un arma por la ciudad, establece dos momentos: uno netamente experimental (salir con

⁷⁰ Desde la aparición de dicha organización y su concurso anual para premiar a las fotografías de prensa más destacadas, el canon de este tipo de fotografía ha tomado un giro hacia una estetización creciente, donde el dramatismo y la narrativa de un conflicto particular deben quedar plasmados con claridad y creatividad en la fotografía.

⁷¹ Santiago Sierra en conversación con Graciela Speranza, en Julio de 2012, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

el arma cargada y pasear libremente por la ciudad) y luego la repetición concertada, coordinada, repetida como farsa y, como tal, registrada.

Pero, más allá de estas formas, los materiales con los que estos artistas trabajan (y con los cuales ponen en crisis los estatutos del arte) radican en una serie de condiciones sociales en las que el ser humano ocupa el lugar de la tensión máxima. Si en la composición de la pintura tradicional, tal como se enseña en las academias, las líneas horizontales y verticales determinan un peso visual calmo, y las diagonales, las inestabilidades necesarias para el dinamismo del cuadro; en estas manifestaciones la figura humana se convierte en la diagonalidad total de un escenario tentativamente falto de horizontales y verticales.

Esta dimensión, la que incorpora el cuerpo y sus dinámicas, inserto en una estructura determinada –la dimensión biopolítica, que será abordada con detalle en el capítulo siguiente– insinúa una nueva materialidad para la ejecución de obra. Como sucedió con la utilización de la *performance*⁷², el cuerpo en acción reaparece en estos trabajos concentrando una densidad particular para una simbolización social. Es decir, la mencionada diagonalidad que dibuja como tensión, se produce precisamente por fijar y hacer recaer cierta problemática política en una dimensión sensible –vulnerable al daño– y discreta.

Este papel preponderante de la presencia del cuerpo puede ser visto como una primera pista de cómo la realidad irrumpe, tal como se estableció antes en la vanguardia y la neovanguardia, en el trabajo de estos artistas. Sin embargo, las condiciones contextuales de

⁷² La *performance*, aunque no exclusiva de las artes visuales (también ha sido utilizada en otras disciplinas como la danza y la música), comienza a ser recurrente justamente durante las vanguardias, en algunas obras inscritas en contextos artísticos como el futurismo, el surrealismo y el dadaísmo. Marcel Duchamp, por ejemplo, juega una partida de ajedrez con una mujer desnuda en 1963. Fue retomada con fuerza durante la neovanguardia, investigando diferentes connotaciones del cuerpo: el sometimiento al dolor (accionismo), su característica de objeto (Yves Klein), o cierto carácter absurdista (Fluxus). Para una revisión bibliográfica completa acerca de la *performance*, revisar Aliga, Juan Vicene (2006), “La elocuencia política del cuerpo. Bibliografía sobre Performance.” *Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual*, n°5, pp. 60-75.

esta irrupción cambian en el trabajo de cada uno. El cuerpo como agente se convierte en un dispositivo retórico –metonímico– de una narrativa. Esa suerte de *texto* inscrito en cada obra es no sólo determinante del cuerpo de obra desarrollado por cada artista, sino también una nueva instancia de conexión más o menos directa con lo real.

En el trabajo de Alfredo Jaar se lee una constatación de las condiciones de vida de los seres humanos en un conflicto político o social particular. Sea la vida condicionada por la guerra, la violencia, las condiciones de trabajo o la marginalidad en la urbe, Jaar proyecta su trabajo como un ejercicio que tiene por objetivo develar una realidad determinada. Se aleja voluntariamente de los registros explícitos, favorecer un reencuadre y un develamiento simbólico.

Jaar, en vez de dirigirse a la imagen o lo que ésta muestra, crea ambientes y encuentros para los espectadores. Mediante performances o instalaciones que combinan una coreografía arquitectónica y una durée cinematográfica, explora lo que pueden hacernos las imágenes, de modo de enfrentarnos tanto a la visibilidad como a la invisibilidad en calidad de signos de cómo conocemos o dejamos de conocer el sufrimiento –la vida y la muerte– de los demás[...].⁷³

Estas estrategias de carácter dialéctico dan una pista sobre los materiales conceptuales de la obra de Jaar. África ha sido un punto de atención de particular importancia para el artista, y el centro de varios de sus proyectos de mayor envergadura. Las dinámicas de inestabilidad sociales de ese continente son una fuente constante de preocupaciones para Jaar, que entiende el motor de su obra como la pregunta de “qué puede hacer el arte ante situaciones tan extremas como el genocidio y tan extendidas como la hambruna, la guerra

⁷³ Pollock, Griselda (2008), “Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar”, en Valdés, Adriana (Ed.), *La política de las imágenes*. Santiago: ediciones/metales pesados, p. 93.

civil, el post-colonialismo y la indiferencia ante la vida ajena, todo ello en una zona del mundo, África, que concita persistentemente su atención”⁷⁴.

Siguiendo la línea de desarrollo de Griselda Pollock, detrás de todos estos hechos contingentes que atraen la mirada de Jaar –podría pensarse incluso en la existencia de un compromiso ético superior en la realización de su trabajo– existe una inversión de las relaciones estéticas directas, cuyas direcciones simbólicas coinciden con el contenido de las imágenes, para desarrollar una poética fragmentada del sufrimiento. Sería éste el camino despejado que encuentra lo real para adentrarse con propiedad en los montajes del artista chileno.

Más adelante, en el capítulo que sigue, se buscará sentar las condiciones teóricas necesarias para pensar en la historia y el trauma como fragmento político, susceptible por lo tanto a la reflexión estética.

Para Alÿs, en cambio, la observación de la realidad a través de las condiciones de vida se focaliza en la experimentación inserta en los flujos de las ciudades. La urbe. Ésta se configura como el espacio de la tensión y la interacción política, y establece a través de su actividad diaria los estatutos territoriales en los que tiene lugar la vida. En este sentido, los flujos de la ciudad son para Alÿs una definición de territorio, y el ser humano es una partícula descriptiva, temporal y espacial, mediante la cual se introducen pequeñas y sutiles anomalías al paisaje habitual.

En *Sometimes making something leads to nothing*⁷⁵, obra en la que Alÿs se pasea por la ciudad empujando un cubo de hielo hasta que éste se desintegra completamente; o en *The*

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 92.

⁷⁵ Obra realizada en Ciudad de México, 1997.

*leak*⁷⁶, en la cual realiza un paseo por la ciudad desde el Museo, acompañado por un bote agujereado de pintura con el cual va dejando una huella que le permite encontrar el camino de regreso; o la caminata por la Habana con zapatos imantados que atraen todos los metales del camino⁷⁷, las intervenciones del paisaje de las obras de Alÿs poseen una escala que le aseguran, al menos en un primer momento, una total libertad de acción aun cuando ciertas normas de la convivencia –establecidas por ley o por acuerdo tácito– están siendo invisiblemente vulneradas.

Se trata, entonces, de una realidad contextual que actúa como disparador de la dimensión simbólica, espacio en el que se produce todo el espesor del rendimiento de la obra. El desplazamiento propio de la *performance*⁷⁸ –una suerte de caminante sin destino aparente– se despliega también en un sentido conceptual, conjugándose el espacio y el hombre en una relación de escala y de impacto.

En Santiago Sierra, la problemática que actúa como puerta de entrada del componente real son las situaciones laborales como brazo eficaz del sistema para el condicionamiento social, del cual el autor es crítico. Las condiciones impuestas, la explotación laboral y la marginalidad social aparecen como los temas constituyentes de su trabajo, en los cuales la poética no consiste tanto en ocultar significados como en visibilizarlos. El artista español no inserta en su obra una figura retórica para las estrategias que marcan la realización del trabajo en las sociedades actuales, sino que reproduce estos mecanismos tal y cual como suceden en los marcos legales existentes.

⁷⁶ París, 2003.

⁷⁷ *Zapatos Mágicos*, La Habana, 1994.

⁷⁸ El movimiento conocido como Situacionismo aparece como conceptualmente cercano a estas estrategias experimentales, no tan claramente como manifiesto político, pero sí como un recurso de procedimiento. De la misma forma, se presenta el asunto de la *deriva*, que serán desarrollado en profundidad en el segundo capítulo de la presente tesis.

En 1998, lleva a cabo su obra *Línea de 30 cm tatuada sobre persona remunerada*, en la cual paga \$50 a una persona a cambio de poder tatuar en su espalda una línea vertical. Recordemos las condiciones que el artista estipuló para la elección de dicha persona: que no hubiese sido tatuada previamente y que no tuviera intención de hacerlo, pero que por falta de dinero accediera a la acción del artista.

Esta obra marcaría el punto de partida de una serie de acciones realizadas por Sierra hasta la actualidad, en la que utiliza el pago y una suerte de contrato laboral para lograr que diferentes personas concreten una acción determinada o consientan una intervención en su cuerpo. Los escogidos voluntaria o involuntariamente por Sierra para estas obras son diferentes personas cuya condición social marginal los haría susceptibles: inmigrantes, drogadictos, prostitutas, personas de raza negra, entre otros.

El artista organiza sus proyectos partiendo de la observación de una situación social puntual: el pago mínimo legal que puede recibir un trabajador por jornada de trabajo. A través de un aviso público en algún diario o utilizando una agencia de empleos, consigue a los trabajadores que participarán en la obra. Se produce aquí la primera dualidad: Sierra pasa de su papel de artista a un papel de empleador y la obra abandona esta categoría para adquirir las características propias de un empleo. La funcionalidad de la obra anula las dimensiones de la representación ya que no se presenta como una réplica más o menos exacta de las condiciones del sistema, sino que es el sistema mismo.

De esta forma, el retorno del trabajo de Sierra a lo real se produce de manera doble: a la inclusión del cuerpo y su trabajo como centro de la obra se agrega la utilización del dinero como factor significativo y posibilitador de la estrategia total.

2.1.3. Arte e institucionalidad. Construcción y ruptura.

Como se estableció antes, la vanguardia ha sido estudiada en doble relación con la figura de la institución. La ruptura con ésta o la visión de un trabajo conjunto hacia nuevas construcciones son escenarios disímiles y móviles para el trabajo de estos artistas. Independiente de la relación ideológica que cada uno teje con los estatutos del arte, y la mayor o menor lejanía que ante el ejercicio de ese poder manifiestan, el concepto general de institución, artística o política, tiene un importante lugar en el cuerpo de obra de Jaar, Alÿs y Sierra.

La revisión de este elemento se hace necesaria en cuanto se busca en esta parte actualizar de la manera más completa posible la herencia de la vanguardia en un arte capaz de desbordarse a sí mismo e interrogar tanto las estructuras artísticas como las sociales. Los espacios de arte, los circuitos comerciales y de difusión, los premios y reconocimientos, son fijados aquí como los elementos visibles de dicha institucionalidad que, oficial o no, interroga la posición de los artistas frente a las relaciones de poder, dibujando los movimientos de éstos entre una actualizada versión de la *vanguard* o la *avant-garde*.

Los tres artistas han estado presentes en diversas muestras de importancia mundial, y en ese sentido no rechazan de plano la institución, sino que la utilizan a favor de su obra. Alfredo Jaar muestra una temprana ruptura, más concretamente con el circuito de arte que se desarrollaba en Chile al momento de su partida, aun cuando éste no correspondía al oficial, desmantelado por el poder político de facto de esos años. Una vez en Estados Unidos, intentó inútilmente mover su trabajo por las diferentes galerías, situación que lo impulsa a realizar proyectos de manera independiente. Una vez llegado el reconocimiento internacional de su trabajo, Jaar rechaza la producción de arte en la línea del coleccionismo

o del mercado, y privilegia una relación con el espacio establecido –ya sean museos o galerías– como una alternativa paralela a sus obras realizadas *in situ*. No se trata de una experiencia sólo museográfica. Si bien Jaar presenta montajes con curatorías pensadas específicamente para tal o cual centro de arte, se encarga también de crear ahí dentro una experiencia con el espectador. No es la simple muestra de un trabajo realizado con anterioridad, en un tiempo pasado, sino la presentación de un mecanismo que permite vivir la obra al tiempo de la misma.

Podría hablarse de una flexibilización del espacio de muestra y, por lo tanto, de las condiciones de ésta, en un afán de apertura más que de clausura.

La completa exposición que Alÿs realiza en el MoMA significa para él mismo un momento anómalo⁷⁹, de cuya relevancia desconfía. Aunque en ella fue posible ordenar y editar toda su producción, no parece significar para las obras un estatus indispensable. Muestra de ello es que en el sitio web del artista⁸⁰ es posible no sólo revisar sus trabajos en orden cronológico y de manera abierta, sino que además muchos de ellos están disponibles para la descarga gratuita. Se abre, por tanto, la opción de pensar en cierta indiferencia hacia el espacio institucional para la realización de obra, y tanto el medio digital como el espacio físico son alternativas paralelas y no excluyentes en la difusión y la circulación.

Tal vez el más radical en esta relación obra/espacio de arte es Sierra. A través del pago a personas para que realicen tal o cual actividad en el espacio de muestra –a veces nada más que estar ahí sin moverse–, crea una experiencia en el espacio expositivo que tiene su eco directo en el espectador. Esta estrategia similar a la descrita en relación a algunas obras de

⁷⁹ Espejo, Bea, “Con la exposición en el MoMA ya tengo un pie en la tumba. Entrevista a Francis Alÿs”, en *ElCultural.es*, [en línea] (Diciembre 2010). Disponible en <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/28336/Francis_Al%EF%BF%BDs>, [consultado el 6/06/2011].

⁸⁰ <http://www.francisalys.com/>

Jaar en cuanto a presentar una experiencia, se ve radicalizada a través de dos elementos: su finitud y su contenido.

Las obras de Sierra desplegadas tanto en museos como galerías tienen un carácter particularmente performático y, como tal, su duración está asociada a un tiempo determinado. Más aún, está mediada por una herramienta semejante a un contrato laboral –a veces formal, otras veces informal– que indica con claridad el momento en que finaliza. En este sentido, la museografía es cancelada en sus posibilidades materiales, pero por sobre todo, en sus alcances éticos, pues son personas las que conforman la obra. Es este segundo factor, el de contenido, con el que Sierra clausura la posibilidad ética del espacio, ya sea con un recurso físico explícito (las personas remuneradas para bloquear una sala de exposición) o uno metafórico (por ejemplo en la obra *La trampa*⁸¹).

Este cuestionamiento crítico del espacio de exhibición se hace aún más evidente en otras obras realizadas por el artista, en las que elabora un dispositivo a la vez mecánico y simbólico para denegar la entrada. Un ejemplo de esto es *Los adultos*⁸², obra en la cual se instalan parlantes tanto dentro de la galería como fuera de ella. Estos parlantes emiten una frecuencia de sonido inaudible para las personas adultas, y altamente molesto para los menores de 25 años. Este sistema, derivado de los mecanismos para el tratamiento de plagas de ratas, es utilizado en algunos centros comerciales del Reino Unido con el objetivo de alejar a jóvenes cuya presencia es indeseable. De esta manera, Sierra filtra el público de la muestra, construyendo una metáfora de las prácticas sociales y específicamente de los espacios de arte.

⁸¹ Santiago de Chile, 2007.

⁸² Santiago de Chile, 2007.

Tal vez los dos ejemplos más claros de esta función crítica que el artista ve en la relación del arte y la institucionalidad –política y artística– y los complejos entramados que teje es, por un lado, el rechazo de Sierra al Premio Nacional de Artes Plásticas de España, concedido a través del Ministerio de Cultura de dicho país el año 2010 y, por otro, la participación del artista, siete años antes, en el pabellón español de la Bienal de Venecia.

Las razones esgrimidas por el ente estatal para otorgar por unanimidad del jurado el premio consistente en 30.000 euros al controvertido artista consideran la realización de una “obra crítica, que reflexiona sobre la explotación y la exclusión de las personas”. La negativa del galardonado se materializó a través de una carta a la Ministra y un mensaje escrito en su blog, en el que señala:

Es mi deseo manifestar en este momento que el arte me ha otorgado una libertad a la que no estoy dispuesto a renunciar. Consecuentemente, mi sentido común me obliga a rechazar este premio. Este premio instrumentaliza en beneficio del estado el prestigio del premiado. Un estado que pide a gritos legitimación ante un desacato sobre el mandato de trabajar por el bien común sin importar qué partido ocupe el puesto. Un estado que participa en guerras dementes alineado con un imperio criminal. Un estado que dona alegremente el dinero común a la banca. Un estado empeñado en el desmontaje del estado de bienestar en beneficio de una minoría internacional y local.⁸³

Sin embargo, el año 2003, durante la mencionada participación de Sierra en la Bienal más importante del mundo, la posición de rechazo parecía tener algunos matices, y el patrocinio estatal era utilizado a favor de las líneas discursivas del artista. En esa ocasión, Sierra levantó una pared que tapaba la entrada al pabellón español, y en la parte posterior colocó una puerta de servicio controlada por un guardia, por la cual se permitía solamente la entrada de personas que documentaran su nacionalidad española. Se trató de una crítica a las políticas de inmigración del gobierno español, pero con el auspicio del mismo. Este giro

⁸³ Ver: <<http://www.contraindicaciones.net/2010/11/santiago-sierra-dice-no-al-premio-nacional-de-artes-plasticas.html>>, [consultado el 10/01/2011].

estratégico y metodológico le trajo varios cuestionamientos⁸⁴, pues fue leído por algunos sectores como una colaboración, consciente o no, con una intención de blanqueamiento del gobierno español liderado en ese entonces por José María Aznar.

Como se esbozó en un principio, los giros de la vanguardia y la neovanguardia en relación a *lo real* bajo la propuesta de Hal Foster, tendrían un despliegue material y uno funcional, en cuanto consideran el desplazamiento del papel que ejerce el artista. Las connotaciones políticas de estos desplazamientos serán desarrollados con profundidad en el tercer capítulo, una vez establecidos los conceptos que enmarcan las definiciones de lo político y lo social. Sin embargo, es necesario apuntar aquí brevemente algunos de estos movimientos, pues encuentran precisamente en la vanguardia sus fundaciones discursivas y representan, a la vez, una tensión en las funciones determinadas y validadas por los circuitos artísticos institucionalizados.

Ampliamente visitada, comentada, revisada y discutida ha sido la influencia de Marcel Duchamp en la producción de arte desde la aparición de *Fuente*, en la primera parte del siglo pasado. Desde ahí es posible rastrear una suerte de tradición para la movilidad del artista, que deja de ser un iluminado por el talento técnico para convertirse en un estratega mental. Todas estas ideas que luego darían pie al nacimiento del arte llamado conceptual, experimentan numerosas versiones que determinan ciertas épocas de la historia del arte.

Como se ha intentado establecer, las obras de los artistas estudiados se muestran permeables al ingreso de la realidad, incluso hasta definirlas completamente. Lo que queda por analizar es cómo se produce la injerencia en el sentido contrario, es decir, cómo las

⁸⁴ Ver: Ruiz-Rivas, Tomás, "Artista rojo remunerado por gobierno facha por efectuar una operación de mejora de imagen durante 143 días. Un comentario sobre la obra de Santiago Sierra en la Bienal de Venecia." *Réplica21*, [en línea] (Agosto 2003). Disponible en <http://replca21.com/archivo/articulos/q_r/308_ruiz_venecia.html>, [consultado el 15/06/2012].

instancias de estas obras se encuentran con una realidad permeable a ellas, permitiendo un atisbo de simetría en el intercambio limítrofe que tiene lugar en ésta.

Estos autores se adentran en la realidad dejando de lado, al menos en lo inmediato, la función tradicional del artista. Para Jaar, su trabajo está directamente determinado por su formación de arquitecto, y reconoce organizar sus obras como la proyección de un trabajo arquitectónico. La utilización de etapas, reconocimiento de terreno, documentación y registro, responden a este modo de organizar el trabajo. Sin embargo, según explica Adriana Valdés⁸⁵, su evasiva más importante a la figura del artista se orienta en dirección al potencial de la empatía humana como visión. Como señala la autora, “desenmarcarse del mundo del arte es, entonces, atraer hacia ese mundo lo que no está en él”⁸⁶, y en ese sentido Alfredo Jaar se convierte en un proyectista y en un coordinador de recursos materiales y simbólicos. En otros trabajos, la investigación previa de Jaar consiste en entrevistas, recopilación, encuestas y análisis de datos, un trabajo más cercano a la sociología, cuyos resultados son luego productivizados en un rendimiento simbólico y estético. De igual manera, Francis Alÿs cambia su función pero esta vez desde el estudio a la experiencia directa y cotidiana del mundo cuyo registro es garante de una conciencia a la vez poética y política. Las observaciones del belga son realizadas y anotadas mediante la práctica de la vida y luego visibilizadas, en una acción que comparte con los procedimientos de Jaar, a través de la edición y del montaje.

El papel que Sierra adquiere es aún más determinado y preciso: en la gran mayoría de sus obras, el artista se convierte en un empleador. Busca trabajadores, firma contratos, paga salarios de acuerdo a la ley y realiza selección de personal. La particularidad de esta doble

⁸⁵ Valdés, Adriana (2006). “No pienses como un artista, piensa como un ser humano. Apuntes para una poética de Alfredo Jaar.” *Jaar SCL 2006*. Santiago: Actar.

⁸⁶ *Ibíd.*, p.50.

actividad es que Sierra, lejos de ocupar el lugar que éticamente le correspondería por ideología, actúa del otro lado de la transacción construyendo un escenario completo de las fuerzas de poder de la elite. Sin atenerse exclusivamente a la legalidad existente, en otras ocasiones –como en el caso de *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*⁸⁷–, el papel de artista es matizado con una mezcla de *dealer* y cliente: a cambio de que se dejen tatuar, paga a cuatro prostitutas adictas a la heroína una dosis de esa droga, cuyo precio sería entre cuatro y cinco y veces lo que ellas cobran por sexo oral.

⁸⁷ Salamanca, España, 2000.

2.2. Ideas-fuerza y arte del concepto.

De la misma forma en que lo real es un vehículo que permite relacionar directamente estas obras de contexto con la vanguardia, las propiedades inmateriales –o de materialidad no tradicional– de las mismas nos remiten fuertemente a la herencia del arte conceptual en la producción de arte contemporáneo. Así como la neovanguardia viene a reeditar un espíritu vanguardista en el arte, el neoconceptualismo hace lo propio con su referente original, tan ligado a su vez a la intervención duchampiana en la historia.

Como apunta Robert Morgan, el “objeto artístico, e incluso los materiales, eran algo secundario respecto a la idea planteada. En lo que se refiere a la recepción de la obra de arte, el lenguaje se convirtió en algo más importante que el puro efecto en la retina”⁸⁸, fijando entonces la cuestión material como punto crítico para el arte, y estableciendo un pliegue entre lo visible y lo invisible.

En medio de esta revalidación, la relación concepto-idea de los primeros trabajos definidos como conceptuales habría tomado, en la década de los ochenta, un giro hacia un eje que considera el concepto y la mercancía⁸⁹. La potencia de la idea como protagonista de la obra establece en sí misma una mirada crítica y desconfiada a las propiedades materiales de ésta, y al volcarse en la acción de los mercados, sus alcances se vuelven hacia la cultura capitalista y los lugares impensados que ha logrado normar. Así, el corpus de obra de Jaar, Alÿs y Sierra –en cuanto a posición crítica y tensión material–, puede ser visto en relación a estas formas de construcción de obra.

⁸⁸ Morgan, Robert (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal Ediciones, p.12.

⁸⁹ Guasch, Anna María (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

2.2.1. Sentido y lógica. Del texto al contexto.

En primer lugar salta a la vista el trabajo que el arte de concepto ha realizado en torno al lenguaje. Visto bajo el prisma modernista de la separación de las disciplinas, el arte se interrogó a sí mismo a través de obras fuertemente ligadas a las teorías de la semiótica. Joseph Kosuth, uno de los más importantes artistas conceptuales de los sesenta, afirmaba que la tarea del artista “era investigar la naturaleza misma del arte”⁹⁰. La obra convertida en texto devela la construcción simbólica interna de sí misma, acercando la presentación a la pregunta sobre la *representación*. Textual, como muchas de las obras de ese período, el trabajo de Kosuth hace una teoría crítica de cada una de las dimensiones con que el lenguaje construye la obra, recurriendo a un elemento lógico imperativo: la tautología.

Estas acciones de sentido, todas apuntando al mismo lugar, forman una serialidad por repetición. *Una y tres sillas* es tal vez su obra más emblemática al respecto, en donde estas coincidencias de sentido desmaterializan cualquier protagonismo estético.

Dicha desmaterialización por concepto –como se ha dicho, tema transversal de esta investigación– viene dada en los trabajos de Jaar, Alÿs y Sierra por un giro del lenguaje, que de textual se vuelve contextual. Santiago Sierra, por ejemplo, reúne a once mujeres indias tzotziles, que no hablan una sola palabra de español, y les paga para que aprendan una frase en español: “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”⁹¹. La lectura de una situación social se convierte textualmente en una reflexión del papel del lenguaje, ya no como medio para conocer la naturaleza del arte, sino como signo de la interacción socio-cultural.

⁹⁰ Kosuth, Joseph (1972). “Art alter philosophy” en Meyer, Ursula, *Conceptual art*. Nueva York: E.P. Dutton, pp. 155-170.

⁹¹ *11 personas remuneradas para aprender una frase*. Zinacatán, México, Marzo de 2001.

Muchas de las acciones que realiza Alÿs pueden entrar en esta misma reflexión, como por ejemplo el paseo por la ciudad con un arma (y repetida para las cámaras), y la realización de una actividad que reafirma la lógica imposibilidad de la misma. Jaar, por su parte, introduce el giro de texto/contexto en su emblemática obra en la pantalla de Times Square de Nueva York. La frase “This is not America”, señalando el mapa de los Estados Unidos, retoma la línea conceptual que René Magritte introdujo en la representación, más específicamente en la pintura. El texto nuevamente protagonista no deja de hacer referencia a los símbolos. “Esto no es una pipa” se adentra en las mismas cuestiones de la semiología que la silla de Kosuth, y es a la vez una estrategia conocida por Jaar; sin embargo, este último atraviesa esas relaciones con las tensiones del lenguaje social que, desplegado en lo largo y ancho de la cultura en globalización, adquiere un valor altamente político.

Si suponemos por un momento que existe una relación inversamente proporcional entre el contenido conceptual y material de una obra, podríamos adivinar un desvanecimiento parcial de las condiciones físicas en que estas obras se desarrollan y, por lo tanto, de su rendimiento estético en términos modernistas. Pensemos, por ejemplo, que una obra se compone de tres dimensiones: simbólica, conceptual y estilística. Consideramos la primera como el texto abierto, dinámico e implícito; la segunda como el contenido lógico, la proposición de la idea; y el tercero como el contenedor formal que responde a algunos de los modos en que el arte puede catalogarse como tal en el espacio que ha *ganado* en la cultura. Se trataría de una ecuación susceptible de someter a prueba, una estructuración matemática para la máxima del menos es más que, desde la ruta de un arte de las ideas, cobra especial relevancia para situar el arte contemporáneo en una vertiente contextual.

2.2.2. Lumínico-publicitario.

Es tal vez Alfredo Jaar el que más se acerca a esta estrategia de apropiación del código de la publicidad, que fuera una de las características del arte conceptual de mayor contenido ideológico. “This is not an advertisement”, escribió en el mismo Time Square el artista español Antoni Muntadas en 1985, en una deconstrucción del lenguaje publicitario desde el espacio físico en que se despliega, dibujando en su obra una interrogación continua a los contextos de producción artística. Muntadas ya había indagado en estos soportes en *Exhibition* (Exit Art, Nueva York, 1987), una instalación de dispositivos físicos habituales en la publicidad exterior o en el código cultural de las exposiciones de arte (barreras publicitarias, marcos de fotografías, etc.) que sin embargo no contenían imagen alguna. Como señala Morgan, no se trataría de una opción minimalista, de formas básicas y formalidad austera; no se trata de una opción para “escapar de los términos estéticos del arte; más bien lo que pretende es poner de manifiesto el sistema de codificación inherente que la cultura occidental a lo largo de su historia ha proporcionado para ver el arte”⁹². La ausencia de imagen, que Muntadas ubica en relación a determinados códigos culturales como la institución del arte y la publicidad, adquiere un nuevo sentido en la obra de Jaar. Tanto en *El lamento de las imágenes* como en *Epilogue* está presente el tema de esta disolución visual: en la primera como contenido y en la segunda como forma, pero en ambas ejerciendo una postura crítica frente a una disfunción político-social.

En *El lamento de las imágenes*, Jaar propone un recorrido que contrasta oscuridad y luz ennegecedora para abrir el debate acerca del uso político de las imágenes y su creciente privatización, articulando una reacción a dos hechos de alta envergadura política: la compra por parte de una compañía de Bill Gates de más de 65 millones de imágenes de la colección

⁹² Morgan, óp. cit., p. 103.

Bettman, y su posterior congelamiento y entierro en una mina; por otro lado, la adquisición por parte del Ministerio de Defensa de los Estados Unidos de todas las imágenes satelitales de la guerra de Afganistán. Uno de los textos de la instalación de Jaar remata con la frase “Ya no queda nada para ver”.

En la segunda obra, en cambio, la desaparición de la imagen es explícita. Se trata de un rostro desvaneciéndose en un fondo blanco, símbolo de la forma en que los medios de comunicación, y la comunidad internacional en general, abordaron el conflicto en Ruanda, una invisibilización total del genocidio que ahí tenía lugar. De la reflexión formal, y una estética lumínica muy emparentable con la utilizada tanto por Muntadas como por varios de los artistas conceptuales de los sesenta y los setenta, Jaar da un paso más mediante el cual se sumerge por completo en las circunstancias humanas que ciertas determinaciones políticas globales definen.

Vale la pena detenerse en esta apropiación de los formatos publicitarios. La fotografía y el diseño, herramientas recurrentes entre los artistas conceptuales, permiten establecer nexos entre el trabajo de Alfredo Jaar y el de artistas como Barbara Kruger y Jenny Holzer. La trilogía texto-diseño-mensaje contemplan una función comunicativa que puede ser leída como una estrategia de distanciamiento del artista de la realidad inmediata para constatar un fenómeno de alguna naturaleza particular: económica, cultural, social. En este movimiento, es posible advertir –al igual que en la publicidad– un afán informativo e incluso formativo.

La publicidad tiene una característica que la hace particularmente interesante: su importante llegada masiva responde no sólo a la apropiación de tal o cual estética emanada de algún momento de la historia del arte, sino también a su dominio absoluto del espacio

público. En este sentido, son los mensajes publicitarios y las agencias de marketing quienes más pueden conocer las formas en que los seres humanos interactúan con las imágenes y comprenden mejor que nadie cómo el deseo es el primero en atender a estos llamados visuales. Esta fórmula que es tanto contenido y forma en la obra de Holzer y Kruger, adquiere matices especiales en el trabajo del artista chileno. La forma publicitaria (aquella que incluye luces y gigantografías) está naturalizada por la percepción humana actual, y su contenido gráfico se ha vuelto en muchos casos predecible; el asunto del contenido subvierte la acción del deseo para dar espacio a una noción poética de la imagen, que a la vez se hace cargo de su dimensión política.

Tanto Jaar como Santiago Sierra creen que su trabajo consiste en generar una idea. La ejecución física de la obra o del dispositivo queda en manos de personas especialistas en esas construcciones singulares. Sierra, sin embargo, agrega a la preponderancia de la idea las huellas de este trabajo realizado por especialistas en tal o cual oficio, sumando como elemento crítico las circunstancias de fuerza de trabajo que una obra contiene. Esto influye en el cambio de sentido que el arte realiza en relación a la estrategia publicitaria, en donde la pulcritud y, al final, la invisibilización del proceso técnico, aseguran la eficacia y la unidireccionalidad del mensaje.

2.3. Investigaciones de límites. Estética relacional, Arte contextual, Estética de la emergencia. Los vínculos con lo Real.

El objetivo central de esta tesis es establecer un contexto para pensar algunos procedimientos presentes en el arte contemporáneo en relación directa con las dinámicas que se dan en las sociedades y en la relación de éstas con las diferentes modalidades del ejercicio del poder, es decir, en el entramado que conforma la esfera pública y la interacción entre las personas.

La preocupación de artistas y teóricos por la entrada de estos nuevos significados en las esferas de la creación, particularmente en las artes visuales, han dado paso a renovados cuestionamientos. Se trata de revisiones de la historia del arte orientadas a indagar en antecedentes, pistas, desde donde sea posible entender este desplazamiento –material y conceptual– en el cual una comunidad de personas se convierte en factor constitutivo de la obra, especialmente en el arte de los noventa en adelante. En esta parte, quisiera analizar tres entregas íntimamente ligadas a dichas prácticas, con el fin de rescatar aquellos análisis que dibujan de manera efectiva estos paisajes, el modo en que pueden dialogar entre ellos y los espacios que dejan para seguir indagando.

La pregunta acerca del asunto material de la obra de arte es abordado por el teórico francés Nicolas Bourriaud⁹³. El nuevo paradigma que el autor propone hace referencia principalmente a un grupo de obras en las cuales predomina la presencia de la interacción social, y pone ese elemento en el centro de la pregunta por la materialidad. Para Bourriaud, esta escena del arte, obras que aparecen en los años noventa, viene a ser una respuesta al carácter enajenante de la realidad, la cual se caracteriza por constituirse como un

⁹³ Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética Relacional*. Traducción de Cecilia Becerro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

espectáculo al cual el sujeto asiste como espectador. En estrecha relación con el espíritu que animaba las vanguardias, el autor reconoce una continuación de la voluntad de procurar mejoras en las condiciones de vida, y pone en el centro del intersticio social a la obra de arte. En sus propias palabras, despojada de las “ideologías totalitarias o de visiones ingenuas de la historia”, el arte de vanguardia “ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar el mundo futuro: hoy modela universos posibles”⁹⁴.

Otro autor pertinente a estas reflexiones es Paul Ardenne, quien fija también la materialidad de las obras en una relación con la realidad. El crítico francés, escritor, curador, y profesor de historia de la Universidad de Amiens, desarrolla dos importantes investigaciones en torno a la materia. En *Contemporary Practices: Art As Experience*⁹⁵, el autor revela una necesidad actual de los artistas alejada de la noción de creación de mundos planteada por Nelson Goodman, y más cercana a la intervención de escenarios y mundos disponibles. En este sentido, se vincula conceptualmente a *Postproducción*⁹⁶, otra investigación de Nicolas Bourriaud, en la que plantea el escenario actual de creación como un ejercicio de montaje de materiales a disposición, una actualización del *ready-made* duchampiano, que hace del artista un montajista cuya figura más cercana es la del *dj*. Sin embargo, la obra de Ardenne que más relevancia tiene para la presente investigación es aquélla en que define estas obras en tensión con los estatutos tradicionales artísticos como

⁹⁴ *Ibíd.*, p.11.

⁹⁵ Ardenne, Paul (2001). *Contemporary Practices: Art As Experience*. París: Dis-Voir.

⁹⁶ Bourriaud, Nicolas (2004), *Postproducción*. Traducción de Silvio Matón. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

*arte contextual*⁹⁷. Vale la pena recordar la definición que hace el propio autor de este tipo de arte, citada en la introducción:

[...] conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (*happenings* en espacio público, “maniobras”), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (*performances* de calle, arte paisajístico en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo.⁹⁸

Las nuevas estrategias artísticas se alejan de la representación para dar paso a un ejercicio de “presentación”. El contacto directo con la realidad sería la principal diferencia con otros referentes históricos, que Ardenne puntualiza en el arte clásico como hito de representación, las desviaciones de la realidad en el arte duchampiano, y la tautología autocrítica del arte conceptual.

Por último, incluyo aquí las ideas desplegadas por el teórico argentino Reinaldo Laddaga (Rosario, 1963) en su trabajo *Estética de la emergencia*⁹⁹. El autor, profesor en la Universidad de Pennsylvania y anteriormente de la Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro y de la Universidad de Rosario, pone atención en ciertos cambios observables tanto en las artes visuales como en la literatura. Serían comparables a las condiciones del inicio de la modernidad, cuyos conceptos de capitalismo industrial y Estado nacional entraron en crisis al final de las vanguardias. Bajo estos preceptos, recorre una serie de obras mediante las cuales los artistas reaccionan al paradigma moderno pero considerando insuficientes las respuestas posmodernas.

⁹⁷ Ardenne, Paul (2006), *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción de Françoise Mallier. Murcia: Cendeac.

⁹⁸ *Ibíd.*, p.10.

⁹⁹ Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Se trata de obras “de las cuales es difícil decidir a qué tradición nacional o continental pertenecen [...] y donde sin embargo, se interroga la relación entre la producción de representaciones y de imágenes y las formas de la ciudadanía, sólo que ahora en más de una lengua, en más de una tradición, en más de un sitio”¹⁰⁰. La representación sería la creación de estructuras empíricas para una comunidad artificial, formada sin embargo, por personas reales.

Los proyectos que me interesan, en cambio, son *constructivistas*; se proponen la generación de “modos de vida artificial”, lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia –y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen– *improbables*. Y que dan lugar al despliegue de comunidades *experimentales*, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente.¹⁰¹

Entre consideraciones sobre la modernidad, la globalización y la influencia de la realidad en la concepción de un arte de especiales características, estas lecturas tienen la particularidad de establecer un relato desde el cual se hace prudente pensar las diferentes intervenciones artísticas aquí tratadas como una nueva arista, posible disparador para releer la problemática de la definición de las artes visuales como disciplina –el problema de los límites–, por un lado, y la pregunta material que acompaña a esta discusión, por otro.

En esta parte y a través de las investigaciones señaladas, se abordarán tres aspectos considerados relevantes y pertinentes al trabajo de los artistas de esta investigación. Primero, se enfrentarán los antecedentes que cada autor encuentra para establecer la aparición de nuevas metodologías para el arte; en segundo lugar, se hará referencia al papel de la experiencia en la configuración de obra y cómo ésta se convierte en un mecanismo de

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p.11.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p.15.

participación y de presencia colectiva, pensadas ambas instancias como factores tanto metodológicos como conceptuales; en tercer lugar, se presentarán relaciones entre los tres textos destinadas al estudio de los lugares tanto físicos como simbólicos, pensados como un *locus* particular para este tipo de trabajos; se agrega, asimismo, una reflexión acerca de las transformaciones del lenguaje provocadas por los mencionados desplazamientos.

Las obras que los autores recientemente mencionados proponen para iniciar la reflexión y el desarrollo de sus ideas no incluyen a los tres artistas de esta tesis, por lo que se hace necesario abordar estas problemáticas teniendo en vista el trabajo de Jaar, Sierra y Alÿs que, si bien coinciden en algunos aspectos con los trabajos mencionados en estas investigaciones, ofrecen una perspectiva nueva de lectura y relación teórica.

2.3.1. Contextos para un nuevo paradigma.

Bourriaud plantea la necesidad de buscar formas de lecturas para estos nuevos enfoques que aparecen en los noventa, referentes a la pregunta material sobre las obras de arte, sin “escondarse detrás de la historia del arte de los años sesenta”¹⁰², evitando así la referencia inmediata a la neovanguardia. Prefiere en cambio buscar directamente en la modernidad, de la cual la acción vanguardista sería el punto de expresión máxima de una idea particular de cultura. Asume el término de una utopía, pero no el fin de la presencia de ciertas voluntades: “Cierta aspecto de la modernidad está ya totalmente acabado pero no así el espíritu que lo animaba”¹⁰³. Los aspectos que para Bourriaud han desaparecido corresponden a una orientación particular, una versión de esta modernidad, aquella que se manifestaba de manera idealista y teleológica, pero siguen en pie las preocupaciones por mejorar las condiciones de vida y de trabajo, no desechables por el “fracaso de sus

¹⁰² Bourriaud (2006), óp. cit. p. 6.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 9.

tentativas concretas de realización cargadas de ideologías totalitarias o de visiones ingenuas de la historia”¹⁰⁴.

Lo que se llamaba vanguardia se desarrolló a partir del baño ideológico que brindaba el racionalismo moderno; pero se reconstituye ahora a partir de presupuestos filosóficos, culturales y sociales totalmente diferentes. Está claro que el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del Siglo de las Luces, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. Si la crítica tiene dificultad para reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias es porque no aparecen ya como los fenómenos precursores de la evolución histórica ineluctable: por el contrario, libres del peso de una ideología, se presentan fragmentarias, aisladas, desprovistas de una visión global del mundo.¹⁰⁵

Y agrega:

[...] las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.¹⁰⁶

Serían, sin embargo, ciertas continuidades modernas hasta nuestros días, pero fuertemente dominantes hasta hace tres décadas, las que marcarían cierto agotamiento de la cultura, frente al cual el arte se manifiesta. Estos “signos de obsolescencia” de una tradición cultural –como los nombra Laddaga haciendo a su vez una lectura de Barthes– tienen que ver tanto con las entidades artísticas como con las contextuales del sujeto y su socialización¹⁰⁷. Laddaga sostiene que “el individuo moderno, se suponía, definía su identidad por su pertenencia a una familia, su inscripción en una comunidad nacional, su participación en una profesión”, pero se pregunta, ¿cómo mantener la vigencia de esas

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁰⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁰⁷ Siguiendo a Anthony Giddens, Laddaga señala que “la modernidad se habría caracterizado por la promoción de una nueva disposición reflexiva en lo que respecta a las evidencias recibidas; reflexividad destinada a “erosionar la certidumbre del conocimiento”: toda posición establecida debe darse como a priori, susceptible de revisión. De ahí una relación con la contingencia: que la modernidad puede caracterizarse por una creciente “individualización” en el nivel de las formas de subjetividad, junto con una creciente inestabilidad, revisabilidad y en últimas instancias ambigüedad de las formas de socialización”. Laddaga, *óp. cit.*, p. 55.

categorías con las complejas formas (familiares, geopolíticas, etc.) que en la actualidad se tejen al respecto?, y señala:

No es que las formas de pertenencia familiar, de afiliación profesional o de la ciudadanía que la modernidad había situado en el centro de la vida social desaparezcan, sino que se vuelven menos capaces de capturar las trayectorias crecientemente individualizadas en colectividades crecientemente pluralizadas como aquellas que tendían hace un par de décadas a imperar en los sitios donde tienen lugar los proyectos que analizaremos.¹⁰⁸

Íntimamente ligado con la insuficiencia de un modelo cultural que comienza a entrar en crisis, los autores identifican también elementos de ella en las relaciones hasta entonces habituales en los circuitos de las artes. Las obras de arte presentan una dimensión particularmente objetual, y en esa condición se convierten en el fin de todo el arte; “es que el arte –así se supondría en el contexto de esta cultura– está destinado a culminar en obras”¹⁰⁹.

Desde esta mirada, dichas obras deben cargar con la condición de singularidad con respecto al mundo que la origina. Ladagga explica, siguiendo a Rancière, que el arte es una singularización desprovista de “toda regla específica, de toda jerarquía de los sujetos, los géneros y las artes”¹¹⁰, pues su proclama es no sólo la de la autonomía, como disciplina y lenguaje, sino también la de la autosuficiencia en la formación de la vida.

[...]el artista supone que el espectador sabe que solamente en virtud de su singularidad la cosa que compone puede aspirar a mostrar una importancia general. Porque el arte es importante. Tal vez ningún presupuesto sea tan central a la cultura moderna de las artes como la creencia en una importancia propia de la práctica artística. Y esa importancia está vinculada a la creencia en que allí tiene lugar la exposición de una cierta verdad general de los individuos o las comunidades tal como puede manifestarse en forma singular.¹¹¹

¹⁰⁸ Laddaga, óp. cit., p. 50.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 34.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 33.

¹¹¹ *Ibíd.*

Las instituciones, garantes por excelencia de este orden en que el arte se presenta, se despliegan como una conciencia política, en cuanto fijan las condiciones del intercambio público frente a las creaciones artísticas, y sus límites serían objetivo de desborde para el artista contextual –comenta Ardenne–, que va progresivamente alejándose del “mundo del arte”, el mismo que en su versión moderna afirmaba su total autonomía, por considerar que la galería, el museo, el mercado, la colección se han convertido en un espacio “demasiado estrecho, demasiado circunscrito, por lo que es un impedimento para la creatividad”¹¹². Incluso más, el crítico francés identifica la museología con un juego encubierto de dominación, escondido bajo la aparente generosidad en la oferta de exposiciones. Justamente entre estas entidades, el espacio y el mercado, se forjarían las complicidades que marcan la transformación de las dinámicas modernas de circulación de arte. La irrupción de dos tipos de mercado, uno de bienes y otro de servicios, traería como consecuencia una asociación nueva entre arte y turismo (las bienales en distintas ciudades del mundo, por ejemplo) y la apertura de nuevos espacios en disputa.

Es que en las últimas décadas ha seguido desplegándose (y alcanzando nuevas alturas) un mercado del arte que se centra en la piezas de los grandes maestros, desde Paul Cézanne a Jasper Johns, mercado de mercancías de un tipo particular (objetos dotados de la connotación de “formas únicas de conciencia incorporada, interioridad concentrada y maestría consumada”, como escribe el historiador Thomas Crow, que era como el signo de la modernidad, pero ha estado articulándose también otro mercado que ha tomado forma –como Crow lo formula– de una economía de *servicios* más que de *bienes*: las galerías del Soho (y luego Chelsea), en Nueva York, comenzarían, a partir de los años 70, a ofrecer a sus clientes menos el valor que se deriva de poseer un objeto único, que el valor de participación y reconocimiento como miembro de una escena prestigiosa: los placeres del acceso más que los de la posesión, que serían centrales en ese “arte de vivir *yuppie*” (como lo llamaba Pierre Bourdieu) que por entonces se expandía. Al mismo tiempo, otro proceso se expandía en el universo de las artes: una explosión de las grandes exhibiciones, que tendrían a seguir el modelo Documenta, en Kassel, de las bienales de Sao Paulo o de Venecia, y que tienen lugar ahora en Sudáfrica, en Turquía, en Surcorea.¹¹³

¹¹² Ardenne, óp. cit., p.15.

¹¹³ Laddaga, óp. cit., p. 46-47.

La formación de las conexiones que asegurarían una idea internacional del arte, en el cual las obras son capaces de acomodarse a un escenario universal, está muy ligada a la aparición del fenómeno de la globalización¹¹⁴, una “segunda modernidad”, caracterizada por la multiplicidad de formas de comprensión del espacio y del tiempo y por el incremento de las comunicaciones. Este factor se volvería determinante en un cambio de las prácticas sociales y los hábitos de relación entre los seres humanos, en la que tendría un papel preponderante la masificación de Internet. De ser parte de una “sociedad del espectáculo”, el individuo se transforma en un figurante¹¹⁵, un paso desde la observación al protagonismo de la acción que dicho espectáculo dirige, en el cual los espacios de interacción humana son controlados como productos diferenciados y como la “ilusión de una democracia interactiva”¹¹⁶. La Red y el “desarrollo más general de formas de producción y difusión de textos, sonidos o imágenes en medios digitales, o del facilitamiento, la extensión, la reducción del costo de los transportes”¹¹⁷ serían un signo de doble efecto: por un lado una ampliación de las posibilidades de vínculo y por otro el desvanecimiento de las formas que la modernidad fortalecía a mediados del siglo XX.

¹¹⁴ Laddaga define la globalización como “un conjunto de procesos que convergen a partir de ese momento de inflexión terminal que es la primera mitad de la década de 1970. Un conjunto de procesos de conexión y desconexión que desbordan y descomponen las formas de vida que habían sido garantizadas, aceptadas, promovidas por lo que Étienne Balibar llama los “Estados nacionales-sociales”, que se habían vuelto la forma normal en esa Europa y esa América durante la parte media del siglo pasado. Estos procesos son de varios órdenes: económicos, políticos, tecnológicos, culturales...”. Laddaga, *óp. cit.*, p. 49.

¹¹⁵ Según Bourriaud, “la sociedad del espectáculo ha sido definida por Guy Debord como el momento histórico en que la mercancía llega a la “ocupación total de la vida social” y el capital, “a un grado tal de acumulación” que se convierte en imagen. Estamos ahora en el estadio posterior de este desarrollo espectacular: el individuo pasó de un estatuto pasivo, puramente receptivo, a actividades dictadas por imperativos mercantiles. [...] Estamos invitados a convertirnos en figurantes del espectáculo, después de haber sido considerados como sus consumidores.” Para el autor, esta transición tiene su origen en una situación histórica que se remonta a la caída del bloque soviético, hecho que determinaría una total libertad del capitalismo para intervenir las sociedades. “Disponiendo de la totalidad del campo social, pude permitirse incitar a los individuos a retozar en los espacios de libertad que él mismo definió. Vemos así asomar, después de la sociedad de consumo, la sociedad de los figurantes donde el individuo se mueve como un trabajador temporario de la libertad, un figurante del espacio público que trabaja por bolos.” Bourriaud, *óp. cit.*, pp. 142-143.

¹¹⁶ Bourriaud, *óp. cit.*, p. 28.

¹¹⁷ Laddaga, *óp. cit.*, p. 52.

2.3.2. Experiencia y participación. Desplazamientos y espacios.

Una de las características más llamativas de estas nuevas formas, es la consideración de varios planos de desplazamiento: el artista se desplaza, físicamente primero, a una situación ajena a la que tradicionalmente ha constituido su trabajo; desplaza también su posición funcional, convirtiéndose en coordinador, empleador, productor, un profesional o técnico de cualquier otra actividad, según el requerimiento de la obra. Los proyectos, por su parte, sufren a la vez un cambio en las condiciones de contexto en que se despliegan, asumiendo y explorando nuevas potencialidades del espacio tradicional de arte –el museo, la galería– o definitivamente abandonándolo, en pos del contacto directo de la obra con *lo real*, como asume Ardenne.

Bourriaud habla de lo transitivo, en relación a una serie de desplazamientos de sentido desde la literalidad de un objeto hacia su poder simbólico, en lo cual identifica una cualidad fundamental de las obras. “Sin ella, la obra no sería nada más que un objeto muerto, aplastado por la contemplación.”¹¹⁸ Significa esto que el arte, como disciplina de espacios delimitados y establecidos, niega la existencia específica de éstos apostando a una diseminación. Y esta operación tiene un doble sentido, pues –en el caso de la teoría desarrollada por Bourriaud– no necesariamente se trata de salir del museo, sino de intervenir las dinámicas que en él tienen lugar. Las exposiciones dejan de ser ese lugar de la contemplación y se convierten en una suerte de evento: comidas, invitaciones, contratos se vuelven protagonistas del momento en que *sucede* la obra¹¹⁹. La obra pasa de una situación espacial a una temporal.

¹¹⁸ Bourriaud, óp. cit. p. 28.

¹¹⁹ Bourriaud menciona, entre otros, el trabajo del artista Rirkrit Tiravanija y sus cenas; agrega que la inauguración en la galería y el museo “forma parte a menudo del dispositivo de la exposición, un modelo de

Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el visitante es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese “estado de encuentro que se le impone a los hombres”, según la expresión de Althusser, opuesto a esta jungla densa y “sin historias” que era el estado de la naturaleza de Jean-Jacques Rousseau, una jungla que impedía todo tipo de encuentro¹²⁰.

Estas situaciones tienen un rendimiento político. Para Bourriaud, las obras se liberan así de un destino privado, ocupar un lugar en una casa para dar un prestigio social a su propietario, para experimentar una urbanización, convertirse en un lugar de encuentro.

Para referirse a ese lugar, retoma de Marx el término de intersticio social, orientado a definir comunidades de intercambio alejadas de aquéllas presentes en la economía capitalista destinadas a la obtención de ganancias, signando los espacios como un lugar de encuentro alternativo a los impuestos. Se trata de la definición del arte en referencia a la economía y, por lo tanto, la instauración de un valor político de las acciones.

Ardenne, por su parte, va más allá de las puertas de la galería. La “calle y, de manera más amplia, el espacio urbano, pero también la empresa, los medios de comunicación, Internet” son sólo una parte de los nuevos lugares disponibles para la experiencia. En este sentido, se reafirma la dimensión política del desplazamiento, pues esa experiencia de naturaleza estética –según apunta Ardenne– es una forma emocional de vivir el espacio y, por tanto,

circulación ideal del público”. El arte deja de mostrarse en la galería y pasa a hacerse en ella. Otros artistas destacados por el autor son Félix González-Torres, Pierre Joseph y Maurizio Cattelan.

¹²⁰ *Ibíd.* p.14.

independiente de toda directriz. No se trataría, como en el caso de los trabajos que señala Bourriaud, de la realidad propiciada en un contexto *artístico*, sino de la ocupación de la vida cotidiana.

La exposición de estos espacios, su disposición a la circulación y a albergar actividades usuales y ordinarias de la vida de una comunidad, recorridos e intercambios, en los cuales el artista establece y planifica un acto de presencia, sin necesariamente estar éste cargado de algún afán provocador, producirá una interpretación propiamente tal en cuanto convierte este tipo de arte en un arte público.

Lo provocativo de esta acción está ligado a un choque de poderes que inciden sobre una ocupación determinada del espacio público:

Aunque se vaya generalizando poco a poco, el re-posicionamiento del artista en el espacio público, sin embargo, nunca es obvio. Autoritario (es el artista quien decide el lugar en el que instala su obra), está confrontado, inmediatamente, con otra autoridad, la del poder público instituido (el poder político detentador del poder cultural y el único que puede decidir sobre los lugares donde exponer las obras de arte).¹²¹

El rendimiento de esta suerte de enfrentamiento en el cual el poder es ciertamente asimétrico se ve minimizado por la creciente recurrencia con que se es utilizado. La formación de un lugar común para estas prácticas, aceptadas ya como parte de la industria cultural, repercuten en que “nada realmente crítico, sedicioso o incluso transformador ocurre en la mayoría de los casos”¹²². El arte de contexto que Ardenne estudia, entonces, reformula esta ocupación del espacio público abandonando la idea de una dirección predefinida para privilegiar un espacio de recorrido aleatorio y susceptible al cambio –

¹²¹ Ardenne, óp. cit. p. 54.

¹²² Ibíd. p. 57.

precisamente, abierto a la experiencia¹²³–, en el cual la ciudad deja de contar con una representación racional predispuesta. Es decir, no se reduce a la idea que un mapa puede dar de ella, sino que, como contenedora de una situación de experiencia, se ofrece como un espacio en el cual perderse.

La ciudad es el lugar privilegiado para eso, pues “ofrece todo lo que el artista ferviente del contexto real puede desear: unos temas y unos lugares, unas posibilidades de desplazamiento, de estación, de encuentro, de confrontación o de evasión, sin olvidar los innumerables habitantes”¹²⁴, descripción dentro de la cual podríamos contextualizar la esencia de los trabajos de Francis Alÿs, por ejemplo. Al contrario de buscar una idea de representación de la ciudad o su problemática simbólica, este tipo de artista utiliza la ciudad como material de trabajo.

Las aperturas físicas, geográficas y conceptuales de estos giros generan un cambio en la administración de la proxémica, provocando variaciones en las habituales distancias entre obra y espectador, el que podría incluso ser llamado a ser parte de la realización de esta experiencia. En la Estética Relacional, la obra es el mecanismo que permite los encuentros,

¹²³ Explica Ardenne al respecto: “La “experiencia” –en el origen, la experiencia latina– deriva del término *experiri*, “hacer la prueba de”, una prueba llevada a cabo de manera voluntaria y en una perspectiva exploratoria, cuya finalidad es una “ampliación o un enriquecimiento del conocimiento, del saber, de las aptitudes”. Porque es una prueba, la experiencia tiene como naturaleza dinamizar la creación. Recurrir a ella permite aferrarse a fenómenos inéditos que el artista provoca y precipita, esperando de su desarrollo un aumento de expresión, una mejor comprensión del mundo y una posibilidad de habitarlo mejor. En esto la experiencia no deja de postular que la realidad, suma de hechos, de manera de ser y de representaciones, es menos un espacio conocido que un conjunto complejo y parcialmente inexplorado: conjunto para sentir, para recorrer, para visitar y re-visitar, confrontándose de manera repetida con un contexto en apariencia conocido, pero sólo en apariencia. Cualquier posición en un contexto dado deriva de un conocimiento y es este conocimiento, esta petrificación de la posición mantenida, lo que la experiencia que funda el arte contextual quiere trastocar, recalificar, imponiendo confrontarse con un devenir con el que, por naturaleza, no se ha enfrentado todavía. Toda experiencia tiene algo de provocación. Y viene a provocar lo que ha sedimentado el orden establecido. Perturba lo que el orden de las cosas manda no trastocar, por tradición, pereza o estrategia.”. *Ibíd.*, p. 32.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 77.

procurando el control sobre sólo algunas de las variables posibles. Las otras quedarán abiertas a las interacciones que se den.

En la realización participativa, el contacto entre las personas es directo y de intercambio inmediato. Desde aquí es posible divisar consideraciones éticas determinadas para este tipo de trabajo. Las condiciones de la participación pondrán en crisis esas normas que el arte está destinado a cuestionar. La posición del espectador convertido en participante, en relación a cuestiones como la libertad con la que cuentan sus decisiones en el mecanismo que arma la obra, fija una actitud política del artista. Existe una intención detrás de la invención del mecanismo, ya sea develar una situación asimilada por la cultura o bien generar otra situación, una atípica, haciendo que la obra sea parte del universo general de las interacciones de una sociedad democrática.

Por definición el artista participativo sella un pacto con la democracia, el de la consolidación social. Funda su obra sobre la intuición de un déficit de comunicación, sobre el sentimiento de un desigual “reparto de lo sensible”, para retomar el título de una reflexión política de Jacques Rancière, déficit y reparto desigual, que su acción, eso espera, puede enmendar. El artista participativo actúa porque le parece que el arte puede poner aceite en el mecanismo de la vida colectiva y, al hacerlo, convertirse en un multiplicador de democracia.¹²⁵

La libertad de las decisiones está mediada por la figura del acuerdo que se establece entre el artista, el mecanismo y el participante. Explícito o implícito, el acuerdo incluye una negociación de las formas –que “adquiere la fuerza lógica de un reglamento estético”– que se vuelve parte y garante del juego democrático, donde la ética del artista emerge como un tópico en directa relación al rendimiento. El artista y su concepción del mundo dibujan una zona que es también una zona de conflicto.

¹²⁵ Ardenne, *óp. cit.*, p. 124.

2.3.3. Lenguajes atípicos.

La aparición de las vanguardias históricas, en el contexto de la modernidad, no sólo afectó la amplitud del espectro de manifestaciones consideradas –y puestas en crisis– en los límites de las artes visuales. La *performance*, por ejemplo, traspasó competencias creativas propias, para emparentarse y apoderarse de técnicas y códigos de otras disciplinas como el teatro o la danza. Así también ocurrió con la utilización del video, del cuerpo como elemento de acción, la creación colectiva o la ocupación de medios de comunicación masivos. Pero más allá de estas conquistas territoriales, donde la dirección de la fuerza de cambio apunta directamente a la sociedad, aparece otra fuerza, reactiva, de la misma magnitud pero dirigida hacia el centro mismo de la actividad artística.

Constatar este efecto necesita de un precepto cuya suposición es discutible (sin ir más lejos, la estructura de esta investigación realiza la crítica a este orden), y es pensar el arte como actividad contenedora de un elemento constitutivo, *transhistórico* de alguna manera, inexpugnable. Una marca propia que lo haría, tarde o temprano, susceptible de distinción con respecto a cualquier otra disciplina. Y este elemento sería el lenguaje.

El modelo descrito, de herencia innegablemente moderna y por tal en constante crisis, no puede ser tomado como un completo equívoco *per se*: la actividad académica, la investigación intelectual y la revisión histórica perderían su contexto al pensar como incorrecta una mirada disciplinaria completamente autónoma. Sin negar tampoco esta posibilidad, en esta parte haré algunas notas acerca de cómo esta interacción directa del arte, y sus lugares con aquello que acontece en las relaciones humanas, repercute en la conformación de un lenguaje plástico, que es al final el código bajo el cual es posible leer la producción simbólica.

Ya en el discurso de Marcel Duchamp se define una correlación aritmética entre la obra y la percepción del espectador¹²⁶. Lo que llama *coeficiente del arte* sería la diferencia entre aquello que el artista ha querido plasmar en la obra y lo que finalmente se presenta en ella. Inconsciente tanto de los elementos que no llegan a conformarla como de aquéllos que sí aparecen sin una intencionalidad previa, el artista no tiene completa competencia en el resultado que luego se pone a disposición de cualquier espectador. Por esto ha de suponerse que el lenguaje al que una obra echa mano para completarse es en primer lugar dinámico: las reglas de su técnica están fuertemente influidas por los conceptos previos –culturales, geopolíticos– que provienen tanto del espectador como del lugar donde se produce el encuentro de éste con la obra.

No se trata sólo de lecturas y subjetividades, sino de una característica particular del lenguaje, que considera este intercambio en su propia constitución.

Si el espectador moderno debía realizar una serie de operaciones mentales para leer una obra –en los cuales debía incluir sus conocimientos acerca del contexto social y político, más una conciencia de los hechos significativos de la historia del arte– el espectador de las obras del arte contemporáneo que nos convocan necesita de un compromiso ampliado a su esfera más personal, una suerte de *sentimiento estético*, término utilizado por Ardenne, que enfrenta la postura habitual del espectador con la nueva urgencia de involucrarse que la obra le demanda.

Para el artista contextual modificar la vida social, contribuir a su mejora, desenmascarar convenciones, aspectos no vistos o inhibidos, es como hablar *igual* (como todo ciudadano al que concierne la vida pública en un medio democrático) y de *otra manera* (utilizando medios de orden artístico capaces de suscitar una atención más aguda, más singular que la que permite el lenguaje social). Se trata de hacer del lenguaje del arte un lenguaje a la vez integrado, por lo tanto capaz de ser oído, y disonante, es decir, cuyo

¹²⁶ Duchamp, Marcel (1978), "El proceso creativo." *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili.

propósito viene a poner en debate la opinión dominante. [...] La obra de arte en contexto real, en efecto, no se presenta nunca como una fórmula monádica que habla para ella misma o incomprendible. Sólo tendrá valor si es clarificadora.¹²⁷

Desde una perspectiva ética, la búsqueda de nuevos acuerdos tendientes a una contribución –una connotación constructivista del arte, un agente de edificación social– considera como un hecho la existencia de un capital específico del arte, predominantemente reflexivo, desde el cual no sólo es posible develar las disfunciones del aparato social, sino que además es su imperativo.

Entonces el lenguaje del arte, dinámico como decía antes, se transfigura sin llegar a convertirse exactamente en lenguaje social. La conservación de esta diferencia evita dos radicalizaciones de gran impacto para la idea y experiencia de cultura que marca nuestros días: primero, la constatación de un desvanecimiento de cierta estructura de simbolización que para la sociedad sigue siendo imprescindible, que cuenta con su propia historia y su propia materialidad (aunque ésta no pueda ser definida con precisión y de manera acabada¹²⁸); segundo, la anulación de la distancia crítica del artista con respecto a la situación desde la cual levanta su trabajo, que asegura –a pesar de las muchas funciones, oficios, o papeles ajenos a las prácticas artísticas habituales que juegue a ocupar en el desarrollo de un proyecto– su condición de observador inquieto, de *lector social*.

Paralelamente, la práctica artística participativa, colectiva o socialmente vinculante, fija en su realización otro elemento fundamental del lenguaje: la poética. Este segundo brazo trae consigo, tanto hoy como antes, una idea fuertemente arraigada en la relación que el

¹²⁷ Ardenne, óp. cit., p. 26.

¹²⁸ Bourriaud trata estas cuestiones realizando cruces con la teoría marxista, advirtiendo la presencia de un materialismo aleatorio que ve en las relaciones sociales la esencia del ser humano. Los contextos, por tanto, asegurarían la infinitud del arte –y también de la historia– “puesto que la parte se vuelve a comprometer permanentemente en función del contexto, es decir, en función de los jugadores y del sistema que construyen o critican.” Bourriaud, óp. cit., p.18.

público espectador establece con las obras: la suposición previa de que el arte dice más cosas de las que presenta. El arte sería, entonces, poseedor de una cartografía propia, una red más o menos compleja de relaciones de significados que permiten concretar la lectura de una obra, en plena conciencia de que dicha lectura existe. Como mapa de ruta, y a medida que tienen lugar las dinámicas de participación, esta cartografía va experimentando cambios notables, una transformación del código que pasa a ser de carácter estético-poético a político-poético, en el cual se hace presente un elemento de emoción –una *exaltación poética*– ligada fuertemente a un contenido crítico y muchas veces ideológico, pero esta vez accedidos por el público no a través de una pesquisa racional, sino una memoria de carácter vivencial.

Podría aventurarse una teoría para la formación de un coeficiente distinto para estas obras, resultado de la conjugación entre mecanismo propuesto (permeabilizado a los mecanismos de la vida), la experiencia de la obra (que incluye muchas veces el encuentro con otros) y el rendimiento simbólico de ésta; se trataría de una diferencia ya no entre lo que el artista proyecta y lo que la obra presenta finalmente, sino una entre el funcionamiento de la estructura social puesta en entredicho por la obra y lo experimentado por las personas *en* ella. Lo que quedaría sería un índice de pleno rendimiento simbólico –lo poético y crítico–, un coeficiente de arte ya no clavado en la materialidad y su concepto, sino directamente en el cuerpo que la experimenta.

Capítulo 2.

Comunidad, sujeto, cuerpo e historia.

Los materiales políticos y sociales.

Toda acción emanada de las prácticas artísticas desde la vanguardia en adelante evidencia en sí misma un sistema de reglas propias que sostienen la estructura total de significantes de la obra. La autonomía del arte, signo primordial del arte moderno, trata principalmente de aquello, de la defensa de cierta arquitectura cuyos soportes no encuentran otra lógica que la dada por el sentido interno del ejercicio.

Si bien la vanguardia intentó tensionar el orden de estas cuestiones, por ejemplo las interacciones del binomio arte-vida, la permeabilidad del arte a la entrada de los elementos de la vida cotidiana no ha dejado de estar garantizada por las reglas propias de la experiencia artística. En el límite de lo que se ha visto como “provocativo”, el mundo exterior al museo entra en él para someterse a sus normas. El resultado de estas prácticas ha sido, entre otros, un público cada vez más naturalizado a ese tipo de procedimientos, menos impresionable, más escéptico. De la misma manera, pareciera que los límites del museo, de la institución, garantizan el sentido de la más amplia gama de acciones que no encontrarían lugar fuera de ahí. La pregunta es entonces por aquellas obras que no sólo permiten la entrada del exterior, sino que lo modifican: el contexto no son las reglas del museo y la institucionalidad artística, sino las reglas del mundo.

En el primer capítulo se delimitó un territorio específico en el cual se mueven las acciones del arte contemporáneo que interrogan límites y materialidades, en contacto directo con las prácticas cotidianas, políticas y sociales. La vanguardia histórica, algunas propuestas contemporáneas en el terreno de la estética y las herencias históricas del arte alimentan esta configuración inicial de un espacio estético redefinido y complejizado por las mencionadas prácticas. Si, como señala el párrafo anterior, las reglas que gobiernan una acción (o aquellas desafiadas por ésta) corresponden a las del mundo, entonces la

interrogante siguiente es acerca de la naturaleza de ese mundo. Es aquí donde importan las ideas que presentaré a lo largo de este capítulo, siempre en relación a los artistas escogidos, pues enmarcan la intervención simbólica en la dimensión social y política del sujeto.

Sugerido este margen, se hace necesario pasar ahora a pensar qué construcción de la idea de prácticas sociales y políticas es pertinente para definir este escenario particular. Se trata de una revisión de las dimensiones teóricas para entender las relaciones entre los sujetos y el espacio en que éstas tienen lugar, indagando los elementos que determinan su naturaleza en la actualidad; al fin, posibilitar una versión de lo político y de un espacio simbólico común, en donde el arte se convierta en un agente de acción.

Como campo para esta acción se considera fundamental el terreno micropolítico, en cuanto permite una relación de escala en la que el individuo no se ve neutralizado como tal, prevaleciendo tanto estructural como simbólicamente un lazo social con características particulares más que una consciencia de masa. En este sentido, interesa indagar las instancias sociales que se constituyen en tensión con la normalización del mercado, la situación del sujeto y lo local en el escenario de la globalización y el papel del espacio público devenido espacio virtual.

De igual forma, en desglose desde lo macro, esta parte aborda la problemática de la percepción y la subjetividad replegada en estos procesos de enajenación, con el fin de encontrar el lugar de las imágenes hoy, condicionadas en su existencia por las reglas del consumo.

Siguiendo la hipótesis, este capítulo está destinado a fijar los factores políticos que permiten la correspondencia con los procedimientos artísticos que movilizan esta tesis. Cuatro grandes temas esperan capturar esta esencia contemporánea para definir el espacio en que la acción del arte desplaza sus límites y entra de lleno en el territorio social, en el cual las armas simbólicas apuntan a romper el lugar acostumbrado del arte para mezclarse con la materialidad de la práctica social. Se trata de describir al sujeto en relación con cuatro planos en cuyos empalmes se produce una fricción, eventualmente una ruptura, en la cual el arte tiene posibilidades de emerger como entidad simbólica de reparación.

La circunscripción del sujeto a una estructura que lo pone en relación con otros –el sujeto en su dimensión social– y la definición de un campo para la comunidad y la sociedad; la biopolítica, el sujeto y su cuerpo como espacio político en relación directa con el poder; el sujeto y el trauma en relación a la historia y la fractura de los procesos de significación que ésta describe en cualquier relación simbólica con el presente; y por último, el sujeto inmerso en la producción de una cultura a nivel de industria cuyas reglas privatizadoras signan la aparición del capitalismo cognitivo. Estas son las fisuras que se presentan a continuación y que, por tanto, constituyen un contexto para una oportunidad ideológica: la irrupción de un arte crítico, dinámico e inestable.

1. Una sociedad política. Comunidades de individuos.

La “comunidad de individuos” nunca ha existido, sin embargo podría decirse que su *inexistencia* nunca había sido tan intensa como en la actualidad.

Sergio Rojas, *Cuerpo y Globalización. Escalas de la percepción*.

Un elemento fundamental para explicar este tipo de arte y sus materiales es aquél que se vincula con la forma relacional planteada por Bourriaud, la que busca sus caminos en las dinámicas entre los sujetos. Estas dinámicas, al estar vinculadas a una voluntad política, se convierten en estructuras sociales, comunidades, sociedades, en donde la organización y el carisma de las decisiones comunes ejercen un poder o bien una posición frente al poder dominante.

En los últimos años, numerosos ejemplos de cómo la formación de comunidades atípicas que se convierten en productoras esenciales de información y cultura han modificado el paisaje tanto para el interactuar social como para el poder político. Wikipedia, WikiLeaks, foros, redes sociales, películas colectivas, arte participativo son ejemplos, algunos de repercusión mundial, que advierten sobre una suerte de regreso de la idea de la comunidad como centro estructural de la organización y la relación social.

Vale preguntarse entonces por la posibilidad de una comunidad, qué características tendría y de qué manera dichas dinámicas signan una época preferente para el desborde de la actividad artística.

En primer lugar es necesario proponer conceptos para cada uno de los términos encerrados en estas preguntas, a modo de depurar las características de las relaciones cuya fertilidad para la entrada de algún proceso simbólico viene a ser determinante en el análisis

y rendimiento del mismo. ¿En qué marco podemos definir estas estructuras relacionales? Para Max Weber, por ejemplo, tanto la *acción social* como la *relación social* son claves para entender la diferenciación entre los términos *sociedad* y *comunidad*. La primera está definida como una acción realizada por uno o varios sujetos, guiada y referida por y para la acción de otros, mientras que la segunda se entiende como la posibilidad de una conducta plural cuya particularidad es la reciprocidad de referencia¹. En este sentido, la formación de una comunidad o de una sociedad dependerá de la naturaleza de la actitud que inspira la acción social contenida dentro de una relación social específica:

Se llama comunidad a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social se inspira en el sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de constituir un todo. [...] Llamamos sociedad a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social se basa en una compensación de intereses por motivos racionales, de fines o valores, o también en una unión de intereses con igual motivación.²

El mercado, regulador protagonista de las relaciones sociales, permite la constatación de una sociedad normada de una manera particular, una *sociedad de mercado*. Sin embargo, ese mercado tiene sus características propias, y no define por completo el cariz de la relación social. El contexto del trabajo, la tecnificación y las comunicaciones son factores preponderantes al momento de pensar en una sociedad global, en la cual pequeñas comunidades se ven forzadas a una universalización que les permite ser parte del mecanismo de intercambio.

El sujeto, dentro de una comunidad o de una sociedad, ve modificado el paisaje de su acción a medida que estos elementos técnicos moderan su interacción. Primero, ¿es posible

¹ Fernández, Omar D.; Benbenaste, Narciso; Biglieri, Jorge y Estévez, Marilú. *El sujeto de la comunidad y de la sociedad: un tratamiento desde la psicología política*. Anu. investig. [online]. 2007, vol. 14 [consultado el 16/03/2013]. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16862007000100011&lng=es&nrm=iso>. ISSN 1851-16.

² *Ibíd.*

que la racionalización radical de las relaciones sociales vuelque al sujeto a su subjetividad?
¿Qué papel, reparador y provocador, juega la construcción simbólica en este repliegue?
Segundo, si rescatamos una noción de comunidad para un rendimiento afectivo del símbolo,
¿podemos pensar en un escenario micropolítico para la cultura y, más precisamente, para
las obras de las artes visuales? Y por último, ¿cómo las relaciones entre individuos
determinan un espacio particular y tensan los binomios espacio público/espacio privado, o
espacio físico/espacio virtual?

1.1. Subjetividad y cinismo. El individuo en el contexto de la globalización.

Todo arte, desde la máscara sagrada a la ópera cómica, es ante todo empresa eufémica para rebelarse contra la corrupción de la muerte.

Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*.

Para proponer ideas actualizadas sobre la posibilidad de un contexto comunitario para elaboración de símbolos, es importante dar una mirada a los efectos que la globalización ha generado sobre las construcciones tanto colectivas como del sujeto. En los cuestionamientos sobre la historia, la globalización tendría una doble lectura: puede comprenderse como el término de la modernidad y el paso a la llamada posmodernidad, o como la consumación de ésta instaurando el individualismo³, la última conquista moderna⁴.

Signado por el individualismo –reacción, forma de repliegue ante la desorientación⁵ que permite la entrada del capitalismo– que, según apunta Sergio Rojas, viene acompañado desde el ataque a las Torres Gemelas por un fuerte componente tecnológico-militar, el sujeto de la globalización⁶ tiene un acceso nunca antes experimentado a los acontecimientos

³ “El sentimiento de individualidad emerge cuando cada uno deja de estar sujeto a pautas que lo significan como parte de un todo.” En esta misma publicación, siguiendo las teorías planteadas por Weber, se establece que: “Definimos “individualismo” como el estado subjetivo de que se vive para los roles, y, solidariamente, a la competencia mercantil como dinámica social. Quien no ajusta sus roles para lograr venderse, sea en el plano laboral, la esfera psicosexual o psicosocial en general, se experimenta como ineficiente; y si esto se hace duradero en el sujeto adviene un sentimiento de culpa”. Fernández et al, óp. cit.

⁴ Sigo en esta propuesta, las reflexiones del filósofo chileno Sergio Rojas, quien señala: “El proceso de la globalización puede verse como el término de la modernidad y el paso a una posmodernidad en la que se cancela la pregunta epistemológica por la historia. Sin embargo también puede verse como la consumación de la modernidad y uno de sus conceptos más emblemáticos: el individualismo. El individuo es el centro, y se ha convertido en el último reducto del sujeto”. Rojas, Sergio (2010). *Cuerpo y Globalización. Escalas de la percepción*. Conferencia dictada el 22 de septiembre de 2010, en el Auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago de Chile.

⁵ Sergio Rojas (ibíd.) revisa la teoría propuesta por Naomi Klein: *La doctrina del shock. El auge y caída del capitalismo del desastre*, Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 68. En ella se propone un escenario para la entrada efectiva del capitalismo en el cual las sociedades deben estar en un estado de desorientación tal, ya sea por el acaecimientos de catástrofes naturales, políticas o sociales, que están dispuestas a aceptar “lo que sea”. Dicha desorientación remite a las prácticas de tortura en las cuales se rompe, como señala Rojas, la imagen espacio-tiempo de un sujeto.

⁶ De la misma conferencia, tomo una definición para globalización con la cual se puede trabajar el asunto de la comunidad y su posibilidad en dicho contexto. En palabras de Rojas, “la globalización consiste más bien en la

de los lugares más lejanos del planeta. Sin embargo, esta relación de supuesta cercanía viene condicionada por una mediación, por la cual “la percepción de los individuos respecto al sufrimiento de los demás parece acontecer en una pantalla”⁷. Esta situación resumida como una alteración de la escala con que el sujeto se relaciona con la realidad es la que da pie al fin de la comunidad, entendida como una idea constituida por el proceso colectivo de “elaboración simbólica del dolor”. Es decir, los elementos simbólicos con que un grupo humano enfrenta los diferentes acontecimientos de la historia –la construcción de la cultura, al final– permiten la aparición de sentidos propios de lo comunitario, como son la pertenencia y la identidad, para los cuales el individualismo actúa como fractura, en cuanto desestabiliza esa mediación simbólica con la progresiva tecnificación de la existencia. El repliegue de la subjetividad es el principal resultado de esta desorientación, introducida por la alteración de los referentes de percepción.

La cultura entonces es también experimentada como una imagen. Ya no responde a elaboraciones colectivas y públicas, sino a respuestas a estímulos –especialmente comunicacionales y publicitarios– que se encargan de formar una imagen nación, en reemplazo de la de comunidad, a la cual es posible aferrarse.

La manifestación externa, entonces, del repliegue subjetivo es la diferenciación, una acción del individuo para desmarcarse del dolor ante tal o cual discapacidad social.

intensa multiplicación de relaciones económicas y políticas entre localidades muy disímiles entre sí. ¿Cómo podemos pensar esa realidad rizomática cuyos puntos en red proliferan sin solución de continuidad? Un autor expresa la paradoja: “pensar la realidad en la época global no puede ser otra cosa que pensar la propia realidad global”. Rojas, óp. cit. Es decir, la desorientación no se debe al imperativo de tener que abandonar la localidad para comenzar a pensar una realidad a “escala planetaria”, sino que consiste en el hecho de que debemos *pensar lo local a escala planetaria*. Ya no habitamos cotidianamente el planeta, sino, al contrario, *habitamos planetariamente nuestra localidad*. El autor que expresa la paradoja referida es Santiago López Petit, “Reivindicación del odio libre para una época global”, en *Odio, Violencia, Emancipación*. Manuel Cruz (Comp.), Gedisa, Barcelona, 2007, p. 55.

⁷ *Ibíd.*

Ahora bien, en referencia a la frase que encabeza este capítulo, aparece la afirmación acerca de la inexistencia de una “comunidad de individuos”. El individuo, quien para una concepción histórica europea fue la única figura capaz de combatir la tiranía, y emerge heroica como una conquista de la libertad, “no es más que el residuo que deja la experiencia de la disolución de la comunidad”⁸, y como tal es la constatación de un sentido de pérdida que se vuelve, paradójicamente, constitutiva de la comunidad.

Si un arte social, en el sentido de la restauración del lazo que permite la formación de cultura y, por tanto, de un sujeto comunitario, tiene como característica la devolución al individuo de la posibilidad simbólica de la pérdida, ¿cuál es el sujeto con el cual las obras entran en contacto y cómo es la marca de la pérdida en él? No se trata necesariamente de la devolución de una “esperanza”. El trabajo simbólico para el arte contemporáneo es también la provocación de ese individualismo radical para la cual la única certeza es la muerte.

Dos obras sirven para plantear esta reflexión. Por un lado *Cámara Lúcida*⁹, de Alfredo Jaar, y por otro *Contador de muerte*¹⁰, de Santiago Sierra.

En la primera, el artista realiza una investigación de campo en la cual el acento es el deseo comunitario del barrio de Catia, en Caracas. Nadie ahí parece anhelar el museo que el artista chileno debía inaugurar con una muestra y, en cambio, manifestaban su inclinación a hacer del espacio un lugar de encuentro y recreación. Jaar decide entonces llegar a un acuerdo con la comunidad: él le daría a cada familia una cámara automática cargada con una película y los posteriores revelados; cada familia era libre de ocupar la carga fotografiando

⁸ Nancy, Jean Luc (2002). *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Madrid: Editora Nacional, p. 22.

⁹ Caracas, Venezuela, 1996.

¹⁰ Londres, Reino Unido, 2009.

las cosas y situaciones que mejor que le parecieran. A cambio, el artista les pedía una de esas fotografías, que a la postre conformarían la muestra inaugural. Jaar realiza un ejercicio doble: por un lado, allana el camino para que el museo –el arte en toda su institucionalidad– sea apropiado por los vecinos del barrio y pase a tener, aunque sea por una vez, el carácter de espacio público en el cual es posible la realización de la comunidad; por otro lado, la excusa relacional del ejercicio artístico enfrenta a un grupo humano a su propia dimensión simbólica, pero esta vez por medio del procedimiento técnico más ligado al corte espacio temporal: la fotografía.

El congelamiento, el archivo, el registro. Jaar cambia instancia social por instancia vital detenida. Pero, ¿cuál es el rendimiento que hace al trato conveniente a los ojos de la comunidad? Ante lo que parece ser la coerción por parte del artista –devenido representante ocasional de la institucionalidad– de la voluntad colectiva, el único argumento explicativo de un beneficio mutuo es la posibilidad de una visualización definida, esta vez, desde la intimidad y cotidianeidad de cada integrante de la comunidad.

En esta obra, el arte lleva adelante –o, podría decirse, se lleva adelante *en su nombre*– esa tarea de la restitución de la escala de percepción que permite la identificación y la pertenencia, la posibilidad de construcción de la realidad desde el intercambio y no desde un agente externo, desconocido e inmanejable. Es agente, a la vez, de dos procedimientos cuya valoración dependerá del prisma ético desde el cual se examine: la apropiación del acto simbólico para ser llevado al museo (institucionalización) y la apertura de este último a la entrada del público/fotógrafo que de otra manera no se siente llamado al evento expositivo (democratización).

Muy distinto es lo que podemos leer en la obra de Santiago Sierra. Su *Contador de muerte* se sitúa precisamente en una “comunidad de individuos” en la cual toda simbolización ha sido mediada por el mercado. El contador de LED de Sierra es una especie de pantalla que llevaba la cuenta, en tiempo real, de todas las personas fallecidas durante el año 2009. Instalado en la entrada de una compañía de seguros en Londres, donada a cambio de un seguro de vida para el artista por el año que duraba su exhibición, deja en evidencia el proceso de cuantificación de la muerte, su valorización mercantil, evitando cualquier reversa en esa enajenación individualista. La muerte, incluso, adquiere aquí toda su dimensión cuantitativa, pues no sólo se traduce en números y transacciones comerciales, sino que atraviesa el umbral del dispositivo, la pantalla, para enfriarse definitivamente.

Ambas obras encuentran una comunidad invisible y, para efectos radicales, inexistentes. Tanto Jaar como Sierra cambian el proceso creativo como tal por uno de observación, investigación y diagnóstico. Ambos, por último, vinculan el problema de la construcción simbólica de un grupo humano con el espacio público que habita. Sin embargo, las obras apuntan a lugares totalmente diferentes. Restitución y exacerbación parecen ser las dos estrategias para modificar el problema de escala mencionado al comienzo.



19. *Contador de muerte*. Santiago Sierra, 2009.

La administración de sentidos en el arte contemporáneo no encuentra una sola dirección cuando el material de trabajo son los lazos sociales. La desorientación ante el cambio de escala de percepción no sólo es investigada desde la restitución, sino también desde su exacerbación más extrema, lo cual no permite establecer una vía ética única para la lectura de una época o de una tendencia. Sin embargo, son muestra de un cuerpo material ineludible para el arte en su propio límite, pues señalan precisamente ese espacio vacío: “Lo que está “perdido” de la comunidad –la inmanencia y la intimidad de una comunión– está perdido sólo en ese sentido: a saber, que tal “pérdida” es constitutiva de la comunidad misma.”¹¹

¿Cómo se sitúa la obra, más allá de la posición del artista, en un contexto globalizado? El escenario de dimensiones planetarias despoja a la práctica justamente de una de sus principales banderas reflexivas: la del Estado como obra total y, por tanto, origen de un mito

¹¹ Nancy, Jean Luc (2002), óp. cit., p. 34.

fundacional para la comunidad. No se trata ya de un Estado, ni siquiera una forma de Estado. La estetización de la política en los regímenes totalitarios y la propuesta de la politización del arte de Benjamin¹² no establecen hoy una dialéctica desafiante para la producción artística y, en su lugar, se ha erguido el mercado como único posibilitador de las relaciones. La tarea, entonces, parece consistir en la construcción de una voluntad de establecer líneas irregulares en torno a esa asignación inamovible que determina el lugar de los seres humanos. Estas líneas pueden acercarse mucho a la matriz; pueden dibujar una gráfica propia, medianamente alejada de las prácticas establecidas, o bien, como sería el caso de Sierra, interceptarlas bruscamente, apostando a que el sentimiento de pérdida no sólo es colectivo, sino también global.

Es justamente en este encuentro, en el cual el sujeto se vuelve permeable a tal o cual propuesta artística, donde adquiere relevancia la pregunta por la experiencia. Ya sea a través del evento social fuera de la norma planteada por las relaciones tradicionales o como un elemento infiltrado en este flujo, parece haber un acontecer simbólico por sobre cualquier huella pública, que va más allá del montaje físico de una obra determinada. Y mientras en la clásica experiencia museal del arte, en la que el espectador completa las cadenas significantes con su conocimiento intelectual o bien con su memoria emocional, tiene lugar lo que fue ampliamente estudiado como la experiencia estética, en estas obras acusadoras de vacío se convoca ante todo la experiencia de la existencia.

Retomando el desarrollo que hace Sergio Rojas en la conferencia que ha servido de guía y fuente para trazar líneas de interés entre las ideas sobre el sujeto en la actualidad, su potencial colectivo y la experiencia de estas instancias en las artes visuales de carácter

¹² Para una revisión más acuciosa, ver Acosta, María del Rosario; Quintana, Laura (2010). "De la estetización de la política a la comunidad desbordada", en *Revista de Estudios Sociales*, nº 35, Bogotá, pp.53-65.

social, se hace particularmente necesario indagar en un concepto que el filósofo chileno vincula con la característica individualista del sujeto en el mundo globalizado. Señala Rojas:

El “individualismo” es una actitud que se elabora y se ejerce en lo cotidiano, incluso podría considerarse paradójicamente como una forma de “ubicarse” en el mundo cuando ya no se lo puede comprender. Entonces la subjetividad se repliega hacia la interioridad del espectador que se limita a consumir imágenes de lo real. “Cinismo” es el nombre más adecuado para esta actitud que vive solapadamente la desesperanza como si fuese la conquista de su soberanía.

Y completa luego:

Considero que la certeza cínica de que en la actualidad “no hay opción” a la hora de intentar pensar el futuro de nuestra sociedad no consistiría, en sentido estricto, en una forma de comprender la realidad, sino por el contrario: en una *renuncia a la comprensión*. He aquí el núcleo del cinismo contemporáneo: constituirse en “sujeto” ejerciendo la renuncia a hacerse sujeto, esto es, afirmando la propia nihilidad y, en eso, un abismo entre la acción eficiente y cualquier tipo de comprensión del mundo como totalidad. Sobrevivencia paradójica de la subjetividad que consiste en anticipar la *indiferencia de la facticidad*.¹³

La renuncia a hacerse sujeto a la que hace mención Rojas marca una ruptura –lo que él señala como “abismo”– entre la comprensión y la acción. Santiago Sierra ha sido catalogado innumerables veces como un artista cínico –“sólo el cínico es ejemplar”, ha señalado el mismo– por profundizar en cada obra ese abismo vacío de esperanzas, esa pérdida del ejercicio del sujeto. Pero no se trata de una empresa de carácter estético, sino justamente de una lectura del mundo como totalidad que al ser puesta en obra cierra tajantemente el paso a cualquier eventual asomo de quiebre que pueda ser interpretado como un gesto reivindicativo. El sujeto de las obras de Sierra es un sujeto anulado por éstas igual que por las reglas del ejercicio asimétrico del poder, y es en las esferas de concentración del poder donde sus procedimientos han sido recibidos con mayor incomodidad. Sin embargo, sacando del mapa a ciertos personajes públicos que, como tales, cuentan con tribuna para

¹³ Rojas, Sergio, óp. cit.

posteriormente protestar contra la violencia con que Sierra los expuso a determinada situación, es posible identificar algunos papeles ejercidos por los sujetos anónimos en sus obras que rompen el cinismo general, revelando la existencia de un otro en determinada sociedad, en tal o cual país.

De la misma manera en que Jaar mantiene en el ámbito privado los rostros y nombres de las personas sin techo pero no su situación¹⁴, la cual permanecía invisible hasta la exhibición de la obra, Sierra no busca hacer un espacio para que emerja el sujeto en los grupos marginados, sino justamente sacar de la sombra su existencia y sus condiciones materiales, como grupo social y testimonio de una disolución de los lazos públicos en beneficio de aquéllos que ostentan el poder.

A pesar de estos puntos de contacto inevitables entre el sujeto descrito por una obra y por la otra, una eventual discusión entre lo visible y lo invisible que se traduce en una retórica metonímica en el sistema interno de la obra (se prenden las luces pero no se ve quién las prende, se paga el sueldo mínimo a un grupo de inmigrantes por hacer un trabajo sin identificar a cada trabajador individualmente), Alfredo Jaar trabaja una concepción radicalmente distinta del ser humano, apostando en cada ejercicio a develar cierta esencia interior acallada por la violencia y la muerte ante las cuales el mundo permanece indiferente la mayoría del tiempo; una esencia sumergida en un cinismo adquirido que no le es propio. Personas llamadas a participar en una decisión que les afecta como comunidad, despertar en un grupo la necesidad de un espacio para la cultura o hacer al mundo conocedor de la miseria y la explotación, hablan de una certeza y de una confianza en la posibilidad de crear nuevas realidades desde el discurso artístico.

¹⁴ *Luces en la ciudad*, 1999, Montreal.

Si bien las obras de arte y el trabajo de un artista puede leerse como ese acercamiento entre la lectura del mundo como totalidad y la acción, acortando la brecha del abismo, el trabajo que Jaar realiza para museos, galería y fundaciones –no así sus obras en espacio público– se nutre precisamente de estas mediaciones pantalla que caracterizan el intercambio actual del sujeto con el mundo. La tragedia del genocidio en Ruanda, las condiciones de trabajo en las minas, las personas sin casa, son situaciones del mundo a las cuales asistimos desde lejos, como una realidad a la que tenemos acceso, pero para cuya aprehensión no nos han sido dadas herramientas. ¿Existe entonces una correspondencia o coincidencia entre estas temáticas –políticas, sociales–, al ser abordadas por la prensa internacional y difundidas en el noticiero de la noche, y al mostrarse en el despliegue del ejercicio artístico? Ciertamente, no.

Un argumento de fuerza lleva a esta conclusión. En primer lugar, la realidad mediada por una pantalla, aquella que pasa y repasa imágenes frente a nuestros ojos, no se remite necesariamente a una pantalla-objeto, la del computador o la del televisor, por ejemplo, sino que una vez alterada la escala de percepción con que el ser humano lee al mundo y a sus pares, la condición de pantalla parece alojarse en el propio sujeto y no en el espacio que lo vincula con lo exterior. Rojas echa mano a una noticia del año 2008 para ejemplificar esto:

El 22 de julio de 2008 unas impactantes fotografías daban la vuelta al mundo: en la playa napolitana de Torregaveta, los bañistas toman sol mientras observan indiferentes los cadáveres de dos niñas gitanas; sus cuerpos quedaron durante al menos tres horas tirados sobre la arena, después de que fueron sacadas ahogadas desde el mar. Vemos en las imágenes que los turistas disfrutaban un día de playa a sólo unos cuantos metros de esos dos cadáveres, sin embargo, en un sentido no físico, se encuentran a una distancia infinita de éstos. ¿Cómo es que para esos turistas los cuerpos –o la humanidad de esos cuerpos– habían “desaparecido”? Acaso se encontraban a la misma distancia desde la que los contemplaron quienes vieron las fotos en sus hogares, en el periódico de la mañana mientras desayunaban. Escala mediática de percepción que nos transforma en *espectadores* de tiempo completo.

La distancia con la realidad es principalmente de significados. La mirada indiferente de los turistas en la playa es seguramente la misma que la de las personas al leer la noticia; y me atrevo a aventurar que es la misma mirada que recibiría la información del genocidio de Ruanda al ser vista a través de la obra de Jaar. Al contrario de esa mediatización moralista finamente cerrada sobre sí misma gracias a los monopolios comunicacionales y económicos, una obra se completa en la propia experiencia de mundo del sujeto, recurso sin el cual deja de ser un material de importancia incluso para un espectador de tiempo de completo. Y dicha experiencia de mundo sólo es posible de ser construida desde un referente social, el contacto con otros, el habitar un espacio común. Entonces, la primera gran diferencia entre estas dos instancias, obra y noticia, ambas mediadoras de una realidad, se marca en la repercusión que tienen en el “espectador”: alienante y adoctrinadora, en un caso; simbólica y colectiva, en el otro.

El cinismo como fruto del individualismo no sólo se presenta en las prácticas artísticas políticas como un obstáculo a vencer por medio de un relativamente complejo entramado de estrategias de connotación simbólica. En este sentido, su valor ético queda relativizado al actuar también como material constitutivo de la arquitectura de significados que la obra instala. Esto porque, al ser abordado como una reacción inconsciente a la pérdida colectiva de experiencia, adquiere la potencia y rendimiento que posibilita la multiplicidad de lecturas de una disfunción social particular. La comunidad y la sociedad, cada una en su espíritu propio, es material y objetivo de una obra en cuanto ésta ocupa sus reglas internas precisamente para torcerlas y ponerlas en un límite crítico, en la que el sujeto cobra relevancia frente a los sistemas que lo determinan precisamente en su relación con los demás.

1.2. Micropolítica.

En un escenario en que la subjetividad es también material activo de la realización del mercado y el ideario capitalista, la pregunta por la existencia social y colectiva para la creación de cultura debe indagar direcciones desde las cuales sea posible distinguir entre la simple utilización para el ejercicio de un poder dominante de lenguajes homogéneos y normalizadores, y la deriva crítica que emana de una acción grupal de construcción. Dicho de otro modo, si el arte y sus rendimientos se han vuelto susceptible a las reglas del mercado tanto a nivel material como inmaterial, entonces es necesario identificar la forma precisa en que la idea de comunidad y construcción colectiva son materiales para un arte contra-hegemónico y sensible al constante cuestionamiento de las estructuras de poder.

Si podemos pensar en una acción comunitaria con un presente (un lazo afectivo y otro racional, vulnerables a un padecimiento particular de otro) y un objetivo (la elaboración simbólica y su consiguiente efecto de construcción de cultura) que tiene lugar en, por ejemplo, la realización de una obra de características participativas, podemos empezar a intuir la formación de procesos micropolíticos que signan tanto las concepciones de arte contemporáneo como de comunidad en la actualidad. En un papel múltiple, la estrategia micropolítica se convierte en una estructura particularmente potente pues no se trata de un simple pasaje de la práctica social a la práctica artística –el pasaje que si bien conecta, también diferencia ambas prácticas, figura que esta tesis se propone poner en crisis–, sino por sobre todo de un campo en disputa.

Deleuze define estos campos desde la figura de las estructuras molares y moleculares, dos segmentaridades que atraviesan al individuo.

Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra, según figuras diferentes, como entre los primitivos o entre nosotros –pero siempre en presuposición la una con la otra–. En resumen, todo es política, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica.¹⁵

Molar y molecular son alusiones a conformaciones grupales, la primera relacionada a grandes formaciones sociales (totalizante, homogenizante) y la segunda a lo micro; no debe entenderse como una dentro de la otra, pues aunque lo molecular se despliega en pequeños grupos y detalles de fisuras, puede expandirse de la misma forma que lo molar. No son categorías excluyentes pues están dirigidas al mismo punto, por lo que no se pasa de una a otra, sino que se deviene: ambas coexisten.

¿De qué manera este modelo basado en la química resulta particularmente productivo para pensar en el material del arte? Una triada de conceptos aparecen como clave de esta lectura: territorialización, desterritorialización y reterritorialización.¹⁶

¿Por qué sería necesario, en un escenario globalizado en el que márgenes y límites han perdido función, pensar en la idea de territorio? Más aún, ¿en qué sentido podemos concebir este pensamiento como un proceso, una territorialización? Primero, es necesario aclarar que esta pregunta no se dirige hacia una revalorización de lo particular y más bien plantea el paso de territorio a territorialización como una opción por una acción, que lejos de estabilizar el problema de los márgenes, constata su complejidad y dinamismo. Sirve

¹⁵ Deleuze, Guilles; Guattari, Félix (2002). *Mil Mesetas –Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

¹⁶ Íntimamente ligado al binomio actual/virtual establecido por Guattari y Deleuze, estos conceptos responden a sucesivas codificaciones, sobrecodificaciones y descodificaciones destinadas al control del deseo, definido como procesos de producción, promovida respectivamente por la primitiva propiedad de la tierra (máquina territorial), la instauración del Estado, mediante el cual todo el territorio pasa a ser estatal, propiedad del soberano (maquina despótica) y el capitalismo como descodificación continua que deshace las codificaciones anteriores. Ante esta desterritorialización, el capitalismo burgués tendría como arma el psicoanálisis que reterritorializa reduciendo la pérdida de territorio primitivo y el estatal a la unidad familiar, usando la estructura del triángulo edípico padre-madre-hijo. Para una explicación más completa acerca de esto, ver León Casero, Jorge; “Gilles Deleuze”, en *Philosophica: Enciclopedia filosófica online*, [en línea] (2012). Disponible en <<http://www.philosophica.info/archivo/2012/voces/deleuze/Deleuze.html>>, [consultado el 08/07/2013].

principalmente esta descripción para señalar ciertas estrategias de la práctica artística como posibles agentes de reterritorialización en cuanto toma partido en la disputa de sentidos para un escenario micropolítico particular.

La traslación del espacio del arte mencionado varias veces a lo largo de esta tesis, el que describe un paso progresivo durante las últimas décadas desde el límite del edificio del museo hasta los espacios de más diversa índole es un primer momento para el actuar micropolítico. Si bien podría leerse como una primera desterritorialización para el arte, en cuanto el Estado pierde las garantías para albergarlo y por lo tanto para asegurar el acceso a éste desde las diferentes partes de una sociedad (el arte al capitalismo salvaje, podríamos decir), es necesario complejizar este desplazamiento al considerar la inevitable incidencia que en todo espacio institucional de arte tuvo la irrupción del mercado. Tanto la institucionalidad estatal como la privada son fuertemente determinadas por los mecanismos de circulación que dominan el negocio particular de las obras de arte. No se trata sólo de un intercambio de objetos por dinero¹⁷, sino también de un complejo entramado de estatus y prestigios en los cuales participan activamente empresarios, Estados y artistas. En este escenario, la consideración de un espacio *otro* para la producción del arte (no solamente los aglutinados bajo la denominación de “público”, concepto absolutamente susceptible a discusión, sino también espacios privados en los cuales se develan estrategias colectivas) constituye una inmediata reterritorialización: no es que el arte encuentre un nuevo lugar donde desplegar una suerte de espíritu trans-espacial, sino que es la práctica social y sus actores quienes toman estas estrategias como propias, y las vuelven productivas para sus

¹⁷ Resulta pertinente hacer referencia aquí al documental “La gran burbuja del arte contemporáneo”, de Ben Lewis (Reino Unido, 2009), en el cual se busca una explicación para la espectacular inflación que ha experimentado el mercado del arte por sobre otras “actividades económicas” y a pesar de desarrollarse en contextos de crisis económicas mundiales.

procesos colectivos. En este sentido, es posible definir procedimientos cuyas características particulares permiten pensar en una *estrategia micropolítica*. ¿Qué condiciones dibujarían este tipo de estrategia y qué diferencias se establecen con otras prácticas de carácter masivo?

Para una definición de una acción propiamente micropolítica, quisiera echar mano a otra estrategia, a propósito del trabajo del artista chileno Eugenio Dittborn y sus conocidas pinturas aeropostales. Al ser consultado por lo político de esa parte específica de su obra, responde: “el viaje, entonces, es la política de mis pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política”¹⁸. Este ejemplo resulta particularmente iluminador para pensar en la coyuntura micropolítica como un pliegue –precisamente el que permite el despliegue político/simbólico– en el amplio escenario de las prácticas sociales. La estrategia aeropostal de Dittborn, como ejemplo representativo de la estrategia micropolítica, renuncia a cualquier tentación globalizante: que una pintura viaje por el mundo a través del correo convencional no pierde especificidad territorial, más bien carga en sí misma (en sus pliegues, en su estructura de viaje) todo el contenido político del gesto.

Es entonces posible proponer, ahora moviendo el enfoque a los artistas en los cuales se enmarca esta tesis, instancias del arte contemporáneo como alternativa de reterritorialización en completa relación a la restitución de escala planteada anteriormente. Se trata principalmente de rastrear los pliegues y definir un nodo de producción micropolítica atravesando el cuerpo de obra, sin dejar de lado el pie forzado teórico de este

¹⁸ Cubitt, Sean; Dittborn, Eugenio (1993). “Entrevista Aeropostal”, en Dittborn, Eugenio, *MAPA: Pinturas Aeropostales*, ICA, Londres.

tipo de espacio, el cual circunscribe terrenos de impacto cotidiano e inmediato (*micro*) y no de las grandes esferas del poder (*macro*).

Una primera acción estratégica es la de sumergirse en las dinámicas cotidianas de un espacio público. Sumergirse, en el sentido de estas prácticas, no supone la posición de un observador pasivo, sino la adquisición de un rol activo. El espacio público de Francis Alÿs es fácilmente identificable: México D.F. Es en este entramado en el cual el artista entra y sigue una línea gestual, una práctica, de la cual extrae un símbolo latente para luego traducirlo, ya sea en un objeto o en otra acción. El resultado productivo pasa a segundo plano y la inserción es el viaje –a la manera de Dittborn, la política o, más precisamente, la micropolítica– que encuentra su despliegue en la insistencia del gesto: los zapatos imantados, el bloque de hielo arrastrado por las calles hasta desaparecer, la hebra del chaleco de lana que se deshace paso a paso son, en su dimensión temporal, los pliegues de la capital mexicana dejados al descubierto.

Entonces: en el modelo propuesto para pensar al arte como una forma de reterritorialización a partir de la estrategia aeropostal de Eugenio Dittborn, se reconocen los binomios viaje/política y pliegue/despliegue. Desplazando esta suerte de fórmula desde el prisma de las condiciones micropolíticas al trabajo de Francis Alÿs, obtendríamos una descripción del tipo inserción/micropolítica e insistencia/despliegue. La insistencia, por repetición o agote del gesto, provoca además de un resultado estético, la constatación de una orgánica social.

Distinto es el caso de Alfredo Jaar y de Santiago Sierra. Muchos de los trabajos de ambos están fuertemente ligados a las estructuras macro de poder, principalmente al rol de los

Estados. Mientras el primero busca diferentes grietas en la institucionalidad para poner sobre el tapete de lo público situaciones acalladas, el segundo mira hacia el mismo lado con desconfianza, posicionándose desde una provocación abierta. Esta constatación, ciertamente, no excluye el inmenso rendimiento discursivo que sus obras alcanzan al ser analizadas desde el escenario micropolítico.

¿Cómo es que Jaar se adentra en estos vacíos que la gran institucionalidad del poder no alcanza a cubrir? Invitado a crear el espacio de cultura en una ciudad sueca cuya economía gira en torno a la fábrica de papel tipo tetra pack, el artista rechaza los fondos públicos y pide al alcalde que organice una reunión con el directorio de la empresa, en la cual los convence de financiar en su totalidad la construcción de un museo hecho completamente de aquel papel (*Skoghall Konsthall*, 2000); logrando la impresión de un millón de réplicas de pasaportes finlandeses, hace una alusión simbólica a la cantidad de inmigrantes que debería tener Finlandia en relación al promedio de la Comunidad Europea, del cual se encuentra muy por debajo (*Un millón de pasaportes finlandeses*, 1995); o bien, en la que es tal vez la más emblemática de sus obras, proyecta una animación en la pantalla de Time Square, en el corazón de Nueva York, advirtiendo al público del mal uso de la palabra “América” (*Un logo para América*, 1987). Alfredo Jaar se mueve con aparente facilidad por los conductos del poder, pactando espacios, agenciando símbolos públicos. Sin embargo, es precisamente el prisma micropolítico el que le permite moverse de los lugares comunes, aquéllos cercanos a los discursos de las ONG. El pliegue, aquí, radica en la inversión de los procedimientos. Tal como lo indica Rudy Pradenas, Jaar contrarresta los controles de circulación, logrando una “circulación política”. Acerca de *Un millón de pasaportes finlandeses*, el autor reflexiona:

El dispositivo ideológico del “arte global”, esencializa el cosmopolitismo y la figura del artista como sujeto desterritorializado. Jaar invierte esta idea al trabajar a partir de la exploración profunda de los conflictos locales en los territorios donde aterriza, sus obras funcionan como diagnósticos críticos de sus territorios de arribo. Esta obra literaliza el descalce entre el artista que se mueve por la globalización, exponiendo obras que hablan sobre los sujetos dejados al margen, mientras estos sujetos están realmente atrapados en las fronteras que el artista global atraviesa como invitado de honor. Entre ferias de arte y Bienales se abren las rutas por las cuales los “artistas consensuales” pueden perseguir el “éxito”, atravesando las fronteras como si fueran trazados virtuales, ignorando que gran parte de las migraciones contemporáneas son forzadas por la miseria y la guerra, obviando la dislocación de los sujetos que escapando de la miseria arriban a territorios en los que son tratados como miserables, expuestos al descampado y la desprotección que deja en evidencia la escisión entre los derechos del hombre y los derechos del ciudadano. En esa condición las fronteras se vuelven reales y dividen a la humanidad en dos clases, aquellos que las atraviesan como si no existieran y aquellos que se encuentran con los grupos de vigilancia armados, los muros y las alambradas de púas. Es en esta comprensión sobre la circulación global, en la que se puede interpretar la efectividad política de esta obra de Alfredo Jaar.¹⁹

Una aproximación que permite situar el trabajo de Jaar es efectivamente esta territorialidad que describe la idea de la circulación global, en cuanto define una línea de ruptura que determina prácticas particulares para un sector y otro. Y esas prácticas, si bien determinadas por un contexto global, tienen su despliegue directo en las prácticas políticas cotidianas, precisamente en los sistemas informales de circulación de los seres humanos en su espacio más inmediato.

Muy diferente, se adelantaba, es el panorama observable en la obra de Santiago Sierra. El desafío al macropoder está muy lejos de adquirir las características de un consenso. Miguel Fernández Campón propone una analogía del accionar del artista español con el terrorismo, un terrorismo de la presencia. Para conceptualizar terrorismo recurre a la definición de Peter Sloterdijk:

Según Peter Sloterdijk “es terrorista quien consigue una ventaja explicativa respecto a las condiciones de vida implícitas del contrario y las utiliza para la acción. Ésta es la razón

¹⁹ Pradenas, Rudy, “Sobre arte y circulación en la época del consenso”, en *Escrituras Aneconómicas. Revista de pensamiento contemporáneo*, [en línea]. Disponible en <<http://www.escriturasaneconomicas.cl/sobre-arte-y-circulacion-en-la-epoca-del-concenso.php>>, [consultado el 18/07/2013].

por la cual, tras grandes y violentas cesuras históricas producidas por el terrorismo [...] [éste] remite al futuro. Tiene futuro lo que destapa lo implícito y transforma aparentes inocuidades en zonas de lucha”. Por tanto, puede considerarse patafísicamente terrorista a Santiago Sierra, ya que gran parte de su actividad es un esfuerzo por destapar lo implícito desde zonas de indiferencia y de inocuidad, y transformarlo en aperturas radicales hacia el disenso.²⁰

Los procedimientos de Sierra pueden ser descritos –siempre con el problema del territorio a la vista– como una transformación desde lo inocuo al disenso, lo que lo sitúa en la vereda opuesta de lo anteriormente señalado a propósito del trabajo de Alfredo Jaar. Las micropolíticas que genera el acuerdo con el macropoder parecen tener rendimientos opuestos a aquéllas que se producen desde la fricción con éste. Esto hace más complejo precisar el papel de los pliegues del despliegue micropolítico de Sierra en cuanto el intersticio desde el cual se enuncian sus hipótesis de trabajo calza completamente con la problemática social y el impacto de las macro estructuras en todas las dimensiones de la vida humana. En este sentido podría situarse el nodo político de Sierra en el propio sujeto, despojado de las características que lo constituyen como tal, inmerso e invisibilizado por las reglas implícitas que lo rodean.

Es aquí donde se hace necesario dotar esta figura individual, la del oprimido (trabajador, inmigrante, en fin, todo margen social en el caso de Sierra), de una dimensión que no termine por cerrar las posibilidades simbólicas. No se trata de buscar un giro esperanzador de la opción que propone Sierra (que podría ser leída como “pesimista”), sino de llegar al fondo de las potencialidades del arte, como se ha dicho, no sólo como contenido político, sino como política de contenido simbólico.

²⁰ Fernández Campón, Miguel. (2011). “Santiago Sierra: el shock y el terrorismo como catástrofes en la presencia”, en *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética: Congreso Europeo de Estética*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 252-259.

Frente a la idea de la individualidad, Suely Rolnik y Félix Guattari proponen la figura de la singularidad, generando así un sentido político resistente que considera un lugar de subjetivación:

A esa máquina de producción de subjetividad opondría la idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquellos que podríamos llamar “procesos de singularización”: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular.²¹

De acuerdo a estas definiciones, aparece una idea que permite dificultar la delimitación a priori de los terrenos del arte y aquéllos de las relaciones sociales. Según explican los autores, la “problemática micropolítica no se sitúa en el nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad. Se refiere a los modos de expresión que pasan no sólo por el lenguaje, sino también por niveles semióticos heterogéneos.”²²

Sería conveniente disociar radicalmente los conceptos de individuo y de subjetividad. Para mí, los individuos son el resultado de una producción en masa. El individuo es serializado, registrado, modelado. Freud fue el primero en mostrar hasta qué punto es precaria esa noción de totalidad de un ego. La subjetividad no es susceptible de totalización o de centralización en el individuo.

Considerar, al fin, la subjetividad por sobre la individualidad y situarla como un lugar de resistencia contra las prácticas totalizadoras esclarece el rol micropolítico de los procedimientos complejos y de apariencia intrincada de Santiago Sierra. Aun cuando sus sentidos llevan la misma dirección que las redes que teje el capitalismo, que van en pos de esa serialidad productiva alienante, la repetición del sistema permite justamente develar el interior: una primera realización, el sistema en la vida cotidiana de los individuos, el sometimiento sin alternativas a las reglas del mercado marca sin mayor problemas (ni

²¹ Guattari, Félix; Rolnik, Suely (2005). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traducido por Florencia Gómez. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, p. 25.

²² *Ibíd.*, p. 41.

mayores cuestionamientos) los papeles de aquél y el contexto que lo rodea; la segunda realización, en cambio (la que produce Sierra en su obra), desgasta toda la naturalidad de los roles y da una nueva y efectiva oportunidad para la pregunta. Y esa pregunta es por la subjetividad y su lugar. La repetición de una dinámica real, entonces, asume en el trabajo de Santiago Sierra el factor que antes asumiera la *representación*, abriendo una entrada para que cualquier revisión crítica salga inevitablemente del terreno de lo netamente estético para posicionarse, incómoda, en la práctica social.

1.3. Espacio público y lugar de interacción.

Hasta ahora se han puntualizado las características de los lazos sociales desde un punto de vista político y filosófico, intentando allanar las formas de despliegue de lo que se ha planteado como un material social susceptible a constituirse como material del arte. Las ideas de comunidad, sociedad y micropolítica, interrogadas como giros conceptuales emancipatorios, exigen ahora la descripción de las condiciones en las cuales se realizan los intercambios y flujos entre las personas; el escenario en el cual se materializan los entramados de redes (ideas, dinámicas, afectos, efectos, prácticas, costumbres, etc.), sus características, sus intersticios y potencialidades.

¿Qué tipo de espacio se está sugiriendo en una galería cuando Santiago Sierra reúne ahí a trabajadores inmigrantes remunerados? ¿De qué manera el espacio determina cierta participación cuando 500 voluntarios se dan a la tarea de mover una montaña? Y los paseos improbables de Francis Alÿs, ¿desde qué concepción de la ciudad emergen como un ejercicio político? La misma interrogante es aplicable a la acción marginal –personas sin hogar que activan un interruptor ubicado en hospederías– que provoca la iluminación de una cúpula de importancia histórica de una ciudad particular y, en general, a cualquier obra que desafía la tradicional y apacible contemplación de los espacios de arte.

Si subsiste aún la hipótesis de que es posible pensar en un arte de material social y político (y por consiguiente, una política y una sociedad de características simbólicas), es necesario ahora consignar la reterritorialización como un campo de interacción: aparece entonces una resignificación del espacio público, por una parte, y del espacio privado devenido en público, por otro.

En primer lugar, pesquisar una definición o un grupo de definiciones que inciten al disparo de posibilidades más allá del contexto material inmediato resulta particularmente complicado. Desde concepciones urbanísticas hasta las consideraciones de la esfera pública, el espacio público parece un ente complejo de aprehender. Es tal vez esa misma dificultad la que lo llena de potencialidades de análisis. Fernando Carrión se hace parte de esta realidad y observa:

Es un concepto difuso, indefinido y poco claro, que puede incluir la plaza, el parque, la calle, el centro comercial, el café y el bar, así como la opinión pública o la ciudad, en general; y que, por otra parte, puede referirse a la «esfera pública», allí donde la comunidad se enfrenta al Estado, constituyéndolo como un espacio de libertad. En este sentido, el espacio público no se agota ni está asociado únicamente a lo físicoespacial (plaza o parque), sea de una unidad (un parque) o de un sistema de espacios. Es, más bien, un ámbito contenedor de la conflictividad social, que contiene distintas significaciones dependiendo de la coyuntura y de la ciudad de que se trate.²³

Carrión identifica tres concepciones igualmente dominantes como incompletas: una proveniente de la urbanística moderna, otra de carácter jurídico y una tercera de corte filosófico. La primera presentaría el espacio público como el residuo de la construcción inmobiliaria ya sea de edificios, centros comerciales o estructuras afines; la segunda lo visualiza en torno a los límites de la propiedad y la apropiación, en oposición al espacio privado y, como tal, administrado por el Estado; por último, la tercera concepción hablaría de un lugar constituido por un conjunto de nodos al que el sujeto se asoma desvaneciendo su individualidad. Ante esto, propone una concepción alternativa: el espacio público como una “dualidad interrelacionada”, que por un lado tiene una dimensión física y urbana, relacionada con la ciudad, y por otro una relación con la historia. De esta manera, la función del espacio público no se mantiene estática, sino que se modifica y transforma

²³ Carrión, Fernando (2007). “Espacio público. Punto de partida para la alteridad”, en *Espacios públicos y construcción. Hacia un ejercicio de ciudadanía*. Santiago: Ediciones Sur, p. 79-97.

históricamente.²⁴ Hasta aquí aparecen dos ideas fundamentales: (1) el espacio público como contenedor de conflictividad social y (2) el espacio público como entidad dinámica, expuesta y vulnerable a la historia.

El segundo punto es tema central de la tercera parte del presente capítulo, por lo que dejo para ese momento la interrogación más profunda de las inferencias de la historia en el espacio público y, por tanto, en la densidad de la relación social. Por lo pronto me interesa constatar que si la historia puede ser vista como un ente variable, despojado de cierta cualidad de independencia a factores de época, así también el espacio público (que podría considerarse uno de esos factores) se ve determinado por los acontecimientos que alberga o silencia. En este sentido, se advierte un íntimo nexo entre estas dos dimensiones de la vida colectiva que, aventuramos, tiene directa materialización en el ámbito de lo simbólico.

Es el primer punto el que quisiera contraponer a una teoría similar a la hipótesis que propone esta tesis. Me refiero a la idea de un *arte contextual*, propuesta por Ardenne. Ahí se propone la ciudad como el espacio público natural para un arte de acción y presencia, que tiene su origen en una búsqueda del arte moderno:

También es el espacio público por excelencia, lugar del intercambio, del encuentro: del arte con un público, en contacto directo; del artista con el otro, en los términos de una proximidad que puede adoptar varias formas, afectiva o polémica según el caso. Es, finalmente, por todos esos motivos, cronotipo mitológico del arte moderno.²⁵

²⁴ *Ibíd.*, p. 81. Al hacer un nexo con la ciudad, el autor echa mano a dos definiciones clásicas de la misma, desde el urbanismo moderno. La primera corresponde Louis Wirth: “una ciudad puede definirse como un asentamiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos”. La otra, de Gideon Sjoberg, que habla de que “una ciudad es una comunidad de considerable magnitud y de elevada densidad de población, que alberga en su seno una gran variedad de trabajadores especializados, no agrícolas, amén de una elite cultural, intelectual”. Hace hincapié, a partir de ellas, en la vigencia que conllevan ante la irrupción de la globalización en la democracia con respecto a las relaciones de respeto a la igualdad y respeto a la diferencia.

²⁵ Ardenne, Paul (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción de Françoise Mallier. Murcia: Cendea, p. 59.

Para el autor, sin embargo, el contacto del artista contextual con la ciudad se desarrolla “marcando la diferencia con las fórmulas dirigistas, tiende a privilegiar los recorridos más bien aleatorios, bordeando el imperativo del itinerario marcado. Para el artista, una vez en la ciudad, se trata de perderse en ella, de ‘ir a la deriva’”.²⁶

Es aquí donde parece pertinente introducir una línea de diferenciación entre el arte que sigue la línea contextual de Ardenne con aquél de características sociopolíticas que intenta dibujar esta investigación. Si bien como base crítica de la tradición de la representación se parte de una divisa común (“Está claro, la ciudad no se ilustra, se vive”, anota Ardenne), para el rendimiento simbólico que aquí se rastrea, el espacio público –la ciudad particularmente– es abordada con una estrategia planificada, que carga consigo una idea particular de la realidad, una lectura ya sea predominantemente afectiva o principalmente racional. La ciudad no es por sí misma un lugar para explorar, como es para el artista contextual de Ardenne, sino que adquiere un relieve propicio para el despliegue artístico siempre y cuando sea leída como un espacio contenedor de conflicto social. No es la ciudad, en suma, un simple paisaje de interacciones de diversa complejidad que tienen una repercusión en la experiencia del artista y su deambular; puntualmente, la ciudad se muestra como el lugar donde las prácticas disfuncionales (aquellas que cortan el tejido que tiene por objetivo la simbolización colectiva) son detectadas por el artista, develadas conscientemente y apropiadas, ya no desde lo experimental, sino desde lo estrictamente político. En este sentido la ciudad no sólo es el espacio práctico del arte, sino también el material de éste.

²⁶ *Ibíd.*, p. 62. La aproximación que hace Ardenne se relaciona con una concepción situacionista de la ocupación del espacio público. El Situacionismo, que emerge luego de la Internacional Situacionista (1957-1972) con Guy Debord a la cabeza, era la “invitación a una apropiación del espacio urbano, relacionada con la ‘práctica’ o, según se diría más tarde, con la ‘maniobra’, pero también respuesta a la crítica que hacen de la vida cotidiana. Desafiando el aburrimiento o la repetición, el enfoque situacionista de la ciudad tiene una predilección por la conquista en la que entran en juego tanto el arte de la geografía de terreno como el arte de la guerra”. *Ibíd.*, p. 65.

Sentadas estas bases, el artista del espacio público –un *ciudadano*, podría decirse– relativiza los marcos de lo público y lo privado, ya sean éstos de origen urbanístico, judicial o filosófico. La inversión y eventual desorganización de las categorías que nos hacen comprender y vivir un espacio de tal o cual característica se presenta como una urgencia, pues es justamente en esas bases donde es posible detectar el orden del poder, el despliegue micropolítico de la macropolítica.

En términos generales, estas anotaciones buscan renovar las visiones que relacionan arte y espacio público a prácticas formales determinadas, como el muralismo, el grafiti, y todo aquello que ha sido denominado arte urbano. Aquí se trata, en cambio, de poner en juego una obra que actúa sobre y a través de los lazos invisibles que se constituyen como espacio público; no es, por tanto, una respuesta a estas iniciativas cada vez más extendidas tanto desde entidades públicas como privadas que se enmarcan en la idea de *museo abierto*. No. El espacio público calza por completo con el espacio del arte, ambos desplazados de su marca inicial: a la manera de Kuhn²⁷, un cambio de paradigma que no sólo cambia el modelo con que se lee una estructura, sino también cambian las preguntas con que se aborda dicho análisis.

Por último: si la apertura de espacios privados (las galerías, por ejemplo) a la interacción pública constituye una transgresión específica de los órdenes y límites, es precisamente la

²⁷ La referencia es a la obra *La estructura de las revoluciones científicas*, de Thomas Kuhn (2004), México: Fondo de Cultura Económica.

inversión contraria la disfunción que el artista ataca: la privatización progresiva del espacio público. Para esta observación sigo el análisis de Josep Ramoneda²⁸:

La carga simbólica del espacio público es muy grande. A mí me gusta emplear una expresión que utilizo un poco analógicamente: el espacio público es el lugar del uso público de la razón, diferenciándolo del uso privado de la razón. Aludo obviamente a la conocida distinción kantiana. El uso público de la razón goza de una libertad ilimitada. El uso privado es doméstico y a menudo sometido a mandato. Para entendernos podríamos decir que Hyde Park es un espacio público donde es posible hacer uso público de la razón, mientras que la Plaza de San Pedro del Vaticano no es un espacio público, porque es un espacio en el que el discurso está sometido a mandato, a mandato doméstico, es decir de quienes tienen autoridad y posición sobre aquel espacio.

Así, explica, la pregunta por el espacio público es ante todo una pregunta por el estado de la democracia. Son tres tipos de espacios que entran en relación –espacio público, espacio privado y espacio colectivo, este último definido como un lugar diverso pero con acceso limitado, por ejemplo, un estadio de fútbol– y que invitan a pensar en las características de nuestro espacio público: ¿Está efectivamente libre del sometimiento a un mandato? Parece, a priori, un escenario difícil de imaginar. A menos, claro, que se piense simbólicamente.

El recorte de un espacio se convierte entonces en la contingencia más productiva. Más que una fragmentación –en la cual se corre el riesgo de la ruptura del evento seleccionado con todo su contexto– el procedimiento tiene más que ver con el poner una lupa, la ampliación, la puesta a foco: al fin, iluminar esta práctica por sobre aquélla, en este intersticio del espacio menos expuesto que aquél. El espacio público es escenario general, contenedor, pero en el encuadre que se propone cambia de característica de uso y pasa de la pasividad del entorno a la dinámica del material de obra.

²⁸ Ramoneda, Josep (2009). “A favor de un espacio público”, en *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE), Universitat Politècnica de València, (UPV), p. 44.

2. El giro biopolítico.

Del cuerpo no podemos caernos. A lo más internarnos por las superficies aleatorias de la exterioridad plagada de bolsillos que el afuera hilvana en el afuera. No hay reverso ni anverso del cuerpo. No tiene límites, no tiene centro, ni se circunscribe a ningún sitio. Es ahí donde estamos y donde tenemos que permanecer.

Willy Thayer, *Es ahí donde estamos y tenemos que permanecer*

Como se expone en gran parte del capítulo anterior, los elementos que cruzan la historia del arte conectando conceptualmente la vanguardia histórica con la neovanguardia y, a la vez, aquéllos que se tensionan en diferencias formales e ideológicas entre ambos períodos, suponen un sistema de análisis en que cada uno es referencia del otro, y el conjunto de esas dinámicas establece una base de prácticas para la producción de obra a analizar en esta investigación.

Uno de estos elementos, observado desde la perspectiva del contenido de las obras, sería el tratamiento de las relaciones muerte/vida. La vanguardia histórica, en consecuencia con la dimensión ética que introduce como protagonista del quehacer artístico –el compromiso con un programa, el de transformar la realidad– instala un eje de acción que puede simplificarse como aquél constituido por el binomio crítico de arte-vida. Borrar en la práctica la distancia en estas dos cosas, da fe de una vocación hacia la vida como objeto de intervención y principal generador de realidad. Pero, ¿qué es precisamente lo que en esta voluntad se identifica como vida?

Se trata de una dimensión humana profundamente asociada a las condiciones de una realidad colectiva y de ésta, a su vez, con el rumbo de *las cosas*. Este rumbo que podía verse con anterioridad como ente con movilidad propia, muy lejano a las capacidades de control

de la sociedad en masa, se convierte en una herramienta ideológica a poseer para la transformación de la vida cotidiana y el contexto, tanto en su versión inmediata como en una idea de nación. La imagen del hombre en conflicto con su espacio de trabajo, el lugar donde habita y su gobierno son una forma de repensar al ser humano en el entorno particular en que se sitúa.

La neovanguardia, en cambio, puede orientarse hacia otro sentido. Si nos fijamos por ejemplo en el trabajo fundamental de Andy Warhol, en el que efectivamente se vuelven a poner sobre el tapete las condiciones de la vida –particularmente aquéllas que tienen lugar bajo el marco de la sociedad de consumo–, existe en giro profundo hacia la problemática de la muerte. Desde la serie de accidentes y desgracias contenidas en la serie *Muerte y Desastre*²⁹, hasta la elección de famosos personajes ya fallecidos convertidos en íconos, Warhol se posiciona en el límite en el cual la vida negocia su cambio de estado que significa, a la vez, el total abandono de sí misma.

¿Cuál es la forma en que estos temas vuelven a convertirse en material del arte? En varias de las obras que ejemplifican los temas de esta investigación, tal vez muy especialmente en el trabajo de Santiago Sierra, la vida y particularmente el cuerpo se convierten en un elemento privilegiado para movilizar conceptos que profundicen en las características de este tipo de arte.

Al evidenciar estas prácticas como una intervención política, en cuanto suspenden el interactuar en los sentidos dispuestos por el poder, se hace pertinente revisar el territorio en

²⁹ Serigrafía y Offset, 1962-1963.

el cual el cuerpo y toda su biodimensión se acomoda como objetivo de control para el ejercicio del poder.

En el prólogo de *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*³⁰, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez estructuran la relación entre modernidad y biopoder, instalada por primera vez por Michel Foucault: “El cuerpo y la vida, el cuerpo como instanciación del ser viviente del hombre, se tornan materia política: de esa materia está hecho el “individuo moderno” de Foucault”³¹. Es desde esta consideración de la vida que, en lo que sigue, se dibujará el escenario teórico para el análisis del elemento biopolítico en un arte comprensible desde las prácticas sociales y en relación con el poder.

Los requerimientos al arte en cuanto a sus vinculaciones con la política se establecen en los descontentos de la modernidad y la crisis de las estructuras de poder. El capitalismo tardío³² es también el contexto para el avance de nuevos dispositivos de poder, entre los que se encontraría el efecto técnico para la determinación de los cuerpos. Partiendo de esta raíz genealógica, podría pensarse en la pertinencia, tal y como plantea Rodrigo Zúñiga, de una relectura en clave biopolítica de ciertas intervenciones del arte contemporáneo.

Pero, ¿qué características ostentarían estas relecturas? La amplitud de las perspectivas desde donde se ha reflexionado sobre la aparición del biopoder hacen necesaria una delimitación del territorio crítico, principalmente con dos objetivos: por una parte, despejar el análisis de una posible abstracción temática que, aunque importante, alejaría la discusión

³⁰ Giorgi, Gabriel; Rodríguez, Fermín (Comp.) (1988). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.

³¹ *Ibíd.* p. 10.

³² “Al designar el sostenido ingreso de la “vida”, de los “cuerpos vivos”, en los variados dispositivos que libran las nuevas alianzas y disputas por la gestión de lo viviente, el término *biopolítica* señala un estadio avanzando del capitalismo”. Zúñiga, Rodrigo (2008). *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago: ediciones/metales pesados.

del tema central de esta investigación en cuanto mirada a la tensión de las estructuras de construcción simbólica con el poder y, por otra parte, encontrar las pistas de base que favorezcan el develamiento de dimensiones superadoras de lo que se ha concebido tradicionalmente como material en el arte.

2.1. El gobierno y los dispositivos de seguridad.

Michel Foucault articula una triada que parece fundamental para el punto de partida de esta delimitación: seguridad – población – gobierno³³. La aparición de un arte de gobernar marcaría las diferencias entre el soberano, que ejercía la soberanía sobre un territorio y los habitantes de éste, cuyo objetivo es precisamente el mismo soberano y su poder, y los alcances del gobierno, que no se realiza llanamente sobre un territorio: se introduce la idea de propiciar una correcta disposición de las *cosas*.

Quando La Perrière dice que el gobierno gobierna “las cosas”, ¿qué quiere decir? No creo que se trate de oponer las cosas a los hombres, sino más bien de mostrar que aquello a lo que refiere el gobierno no es, por tanto, el territorio, sino una especie de compuesto constituido por los hombres y las cosas. Es decir, que las cosas de las que el gobierno debe hacerse cargo son los hombres, pero en sus relaciones, sus vínculos, sus imbricaciones con esas cosas que son las riquezas, los recursos, las provisiones, el territorio, por supuesto, en sus fronteras, con sus condiciones, su clima, su aridez, su fertilidad; son los hombres en sus relaciones con esas diferentes cosas que son los usos, las costumbres, los hábitos, las maneras de hacer o de pensar y, finalmente, son los hombres en sus relaciones también con otras cosas que pueden ser los accidentes o las desgracias, como el hambre, las epidemias o la muerte.³⁴

Estos cambios en el modo de entender la ostentación del poder, según Foucault, vendrían dados por una irrupción de la economía política, no sólo dedicada a lo concerniente a las relaciones comerciales, sino también a una trama compleja de flujos entre las cosas y las personas. La familia se constituiría en un modelo de gobierno, y su relación con éste podría darse de manera ascendente o descendente, ostentando una continuidad de poder que no es posible observar en la figura del príncipe, cuyo poder es discontinuo con cualquier otro tipo de poder: es decir, un gobernante capaz de gobernarse a sí mismo, primero, y luego a su familia, podría gobernar una comunidad; o bien, de manera descendente, un

³³ Ver: Foucault, Michel (2006). *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires / México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

³⁴ Foucault, Michel, “La gubernamentalidad”, en Giorgi, et al. (Comp.) (1988), *óp. cit.*, p. 198.

buen gobernante del Estado aseguraría el correcto gobierno de los hombres en sus respectivas familia y en el gobierno de sí mismos.

Sin embargo, la explosión demográfica signaría el cambio en estos modelos, haciendo emerger la figura de la población, para la cual las estadísticas y características particulares de la familia ya no serían útiles, pasando esta última a ser una herramienta de gobierno y ya no un modelo. “La perspectiva de la población, la realidad de los fenómenos propios de la población, van a permitir descartar definitivamente el modelo de la familia y volver a centrar esta noción de economía sobre algo distinto”³⁵, apunta Foucault.

Un Estado de carácter feudal en donde la sociedad es regida por el espíritu de las leyes, ya sean éstas escritas o consuetudinarias, donde el modelo de control responde a las estructuras pastorales del cristianismo, da paso a un Estado administrativo durante los siglos XV y XVI, volcado sobre un territorio delimitado por sus fronteras, en el cual el reglamento y la disciplina establecen un modelo diplomático y militar, aplicado sobre los cuerpos; posteriormente, aparece el Estado de gobierno, que actúa sobre una masa que es la población y cuyo mecanismo de control son los dispositivos de seguridad, principalmente la policía.

Así, el desarrollo que antecede al escenario propio de la introducción de los mecanismos del biopoder, quedaría resumido en el siguiente esquema

Estado feudal → Sociedad de la ley → Modelo pastoral cristiano

Estado administrativo → Territorialidad fronteriza → Técnica diplomático-militar

Estado de gobierno → Masa de población → Control por dispositivos de seguridad: La policía.

³⁵ *Ibíd.*, p. 206.

La particular fórmula de poder ejercida por el Estado, se actualiza con la marca fina del funcionamiento de las ciudades actuales. Numerosos rankings anuales propagados en los medios de comunicación nos dan cuenta de qué ciudades –grandes metrópolis, por lo general– presentan índices de seguridad que influirían, dicen, en el mayor o menor nivel de vida de dicha polis. Una operación matemática que considera la cantidad de delitos reportados calificados como violentos y un factor denominado “sensación de inseguridad” permiten conformar una lista descendente que determinará, por cierto, no sólo las tasas del turismo, sino también una “sensación de bienestar” en los aludidos habitantes. Entre fuentes dudosas, organizaciones privadas políticamente conservadoras o agencias directamente relacionadas con el poder, varios nombres de ciudades latinoamericanas llenan los primeros lugares entre las más “inseguras” o “violentas”. ¿Cómo es, entonces, que operan estos mecanismos de control en un contexto signado mediáticamente?

Quisiera en este momento introducir un matiz en el modelo policial. La ciudad y las dinámicas que en ella se dan experimentan un mayor o menor nivel de fisura en su funcionamiento en torno al poder. No se trata de separar una zona geográfica de otra, un barrio “seguro” de uno que no lo es, o una ciudad “violenta” de otra que no lo es, sino posicionar la mirada en un espacio de demarcación variable, en el cual cualquier aparato de control resulta descontextualizado. Ese lugar sin lugar puede ser reconocido exclusivamente por su potencial simbólico, y es por tanto, uno de los lugares por excelencia del arte. No es necesariamente el accionar humano el que determina su aparición, sino la relación entre los seres humanos y su relación con el espacio y es, en última instancia, la aprehensión subjetiva la que expondrá su potencial.

Se trata, esencialmente, de aquello que no puede ser determinado por la acción del dispositivo de control –la policía, por ejemplo– ni siquiera negativamente, es decir, en ausencia o falla de ésta; las mismas listas anteriormente nombradas señalan los lugares en los cuales ese modelo no funciona de acuerdo a los parámetros esperados. La fisura es un espacio de entrada, merodeado por estos mecanismos de clasificación, pero que se mantienen independientes a ellos para abrir dinámicas de signo que no actúan sobre un sujeto, un cuerpo o una masa, sino sobre el espacio mismo.

He mencionado anteriormente un trabajo de Francis Alÿs llamado *Re-Enactments*. En esta pieza del artista belga, desarrollada en Ciudad de México, se identifica primero los alcances del coeficiente del arte, tratado durante el primer capítulo. Lo que el artista concibió como idea-fuerza para el trabajo decantó en significados de connotaciones completamente ajenas a su propia estrategia. En su intención de poner un ojo crítico sobre la *performance* y sus recursos de registro y documentación, Alÿs terminó generando una reflexión acerca de las condiciones de vida de la ciudad, y lo que ha sido interpretado como un acostumbramiento de los mexicanos a la escena de un hombre armado caminando libremente entre la gente.

Esta lectura resulta particularmente incómoda para el artista pues, al igual que los rankings, funciona como una suerte de marketing del índice de inseguridad. Por eso se hace presente esa diferencia entre la planificación y proyección de un trabajo y el resultado de éste que, en este caso y como consecuencia directa del terreno elegido para el despliegue del ejercicio, termina influyendo en la percepción internacional sobre un territorio. Más allá de esos análisis, me interesa observar el ejercicio desde esta mirada de la fisura.

Las dos etapas de la obra definen cada una un momento distinto: uno previo a la fisura, un aviso para la observación, y otro de fisura propiamente tal.

El primero tiene lugar con la acción performática del artista. De una observación social tal vez inconsciente, según sus propias reflexiones, introduce la variación del paisaje que tiene como vehículo su propio cuerpo. Al portar un arma cargada y traerla a la vista, Alÿs modifica la condición de habitar de sí mismo en el trascurso de la ciudad, interviniendo tanto sus caminatas habituales como el flujo general del espacio.

Al ser detenido por la policía a los 12 minutos, se produce el corte aparente del espacio de intervención. Lo normativo acusa recibo y actúa de acuerdo a lo esperado, deteniendo al artista e interrumpiendo la impunidad en la irrupción de lo legal. Es por eso que lo más interesante de esta obra, y es el punto al que quiero llegar, es lo que sucede después: la dimensión de farsa en la repetición de la historia, a la que se hacía alusión en el primer capítulo con respecto a la retorno de las vanguardias, tiene aquí un punto de inflexión crítico. El artista repite la acción, la cual es rigurosamente registrada, esta vez contando con la actuación de la policía en el exacto papel que hicieron la primera vez.

¿Cómo repercute esta instancia de re-presentación desde las miradas analíticas del biopoder?

Lo primero es pensar en un esquema de fuerzas de acción y reacción entre los dos episodios de la pieza. La primera tiene una directa presión sobre la segunda, pero esta última, a su vez, responde con sus propios vectores. Si la acción original presenta una especie de precedente, un molde experimental, la realización de la farsa llena ese modelo de sentidos. La ausencia de la segunda etapa relegaría la intervención a una lectura simple de

denuncia de la demora del actuar policial, o bien, como teme Alÿs, a una publicidad de la violencia que puede determinar –sin mayor resistencia– a una metrópolis como la ciudad mexicana. El significado denso de la estrategia, en sus dimensiones éticas y estéticas, están dadas por la repetición de la acción.

Por consiguiente, es ahí donde se produce la fisura que fuerza un punto de inflexión en la disposición de los participantes. Se convierten éstos en actores al tanto del curso de los acontecimientos: actores que siguen un guión en el que deben hacer exactamente lo que antes hicieron, dotados del poder de anticipar en la mente el próximo movimiento del cuerpo. Lejos de acotar sus rangos de acción por la determinación del guión, se ven en la posibilidad de revertir el orden establecido y asistir al despliegue de la subjetividad por sobre el proceso de normalización, esta vez simulado, justo en la fisura.

Llegamos con esto al asunto del material. El estatus de la documentación que Alÿs tenía en mente como contenido de su pieza no basta para definir la dimensión del trabajo. El material se presenta difuso, de difícil aprehensión, desplegado esta vez sobre un ámbito netamente simbólico que complejiza las características físicas de la obra. ¿Cómo se puede clasificar una obra de este tipo? Las nuevas condiciones de lo material para trabajos de esta naturaleza no vienen ya determinadas por las características y propiedades del video, que sin duda juega un papel importante en el imaginario completo de la obra; tampoco es posible encerrarlo en las definiciones tradicionales de la *performance*, que si bien se ubican en la base de la concepción de la acción, es el mismo artista quien da cuenta del fallo de dicha intención según su propia intención inicial, acusando un guión inadecuado que terminó por convertirse en un abuso de la documentación por sobre la acción en sí misma; menos aún es posible una definición en torno a la acción policial, cuyo objetivo es

inequívoco³⁶, por mucho que cambien las condiciones. Lo realmente constituyente en la obra como tal –su material– es la interrelación de fuerzas, un campo de directrices ambiguas que se generan entre estos actores y el contexto de la ciudad.

Quisiera desarrollar ahora la idea de la policía con una concepción más amplia como implementación del poder del Estado. Es éste uno de los ejes del trabajo de Santiago Sierra, especialmente en su crítica al mundo laboral que representaría para él una forma de esclavitud de los sujetos al Estado. Con esto en mente, Sierra articula un discurso que puede ser comprendido sin mayores complicaciones desde los análisis del biopoder³⁷. Me interesa profundizar en dos obras que develan este control territorial del Estado sobre la población utilizando las estrategias de lo legal y lo administrativo.

La primera de ellas corresponde a la presentada por Sierra en la 50ª Bienal de Venecia como artista del pabellón español. *Muro cerrando un espacio* constituye no sólo una obra sobre políticas de inmigración, sino una poderosa tesis sobre el papel de la nacionalidad en la determinación del orden y normalización de los seres humanos y sus derechos en un espacio particular. A grandes rasgos, la obra se resume en la planificación específica de la forma de acceso a la sala, que está subordinada a la capacidad del espectador de demostrar a través de un documento oficial si tiene la nacionalidad española.

³⁶ Señala Foucault, en su pesquisa histórica del concepto de Estado de policía: "Lo que caracteriza un Estado de policía es que se interesa en lo que los hombres hacen, en su actividad, en su "ocupación". El objetivo de la policía, en consecuencia, es el control y la cobertura de la actividad de los hombres, en la medida en que esa actividad puede constituir un elemento diferencial en el desarrollo de las fuerzas del Estado." Foucault, Michel (2006), óp. cit., p. 370.

³⁷ "Creo que el trabajo es una cosa brutal. El trabajo es la dictadura. Una persona vende su cuerpo, su alma, su inteligencia a los intereses de una tercera persona, no en su propio interés sino que en el interés de otro. Y esa es la verdadera dictadura, al punto que aceptamos eso que no queremos luchar por nuestra independencia total, no queremos tomarnos la vida por nuestras propias manos y caemos en las redes del trabajo. Entonces yo quería mostrar de una manera dura e inapelable de hablar de todo esto, sobre todo decir que el trabajador lo que quiere es cobrar, o sea que son tonterías eso de que el trabajo te dignifica y mucho menos que te libera". Santiago Sierra en conversación con Graciela Speranza, en Julio de 2012, Universidad Torcuato Di Tella Buenos Aires, Argentina.

Lo que Santiago Sierra deja al descubierto en esta propuesta es la existencia real y legitimada de una regla –que como tal es expresión del poder– y una estructura legalizante y administrativa del Estado, que permite separar y determinar derechos de un ser humano sobre otro basándose exclusivamente en un elemento cuya territorialidad se ha vuelto relativa.

Sierra se apropia del modelo, el de las delimitaciones geopolíticas, y con los mismos mecanismos de los Estados, aquéllos ampliamente aceptados por el mundo diplomático-jurídico, resuelve según nacionalidad. Sin embargo, en el contexto del espacio institucional del arte, como puede ser clasificado el espacio-bienal, el gesto se vuelve altamente cuestionable, sobre todo para la prensa. En un giro ético, se espera que el poder que ostenta un artista visual sea usado siempre en pos de valores como la solidaridad, la justicia, y contra el abuso y la exclusión, cuestión que pocas veces se le exige a los gobiernos y sus políticas de migración. Para explicar este ejercicio desde un punto de vista biopolítico, quisiera recurrir a la idea de vida desnuda y vida cualificada.

La nacionalidad viene a garantizar la inclusión de la vida política, *zōe* en términos de Agamben³⁸, donde el sujeto ostenta todas las condiciones que lo determinan como tal. El *bios* –sigo la dicotomía planteada por el pensador italiano– queda suspendido en la estrategia del artista, para luego convertirse en el centro de la operación. Para Agamben, el mecanismo por el cual se explica la irrupción de este *bios*, de la vida desnuda, es el de una inclusión por exclusión de acuerdo a la cual ambas esferas de la vida, una destinada a lo público y otra resignada al ámbito privado, actúan indistintamente en la generación de la

³⁸ Agamben, Giorgio (2003). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Madrid: Pre-textos.

trama social. En la obra de Sierra se busca justamente exigir y formalizar esa condición de vida política, vida cualificada, y asegurar el papel de lo público en la obra por sobre cualquier respuesta originaria desde el *zöe*, destinada a lo privado. La forma de acreditar esa existencia política es, en la metáfora completa de Sierra, ser español, mientras que la forma de *excepción* queda determinada por la negación de la entrada a aquéllos que no lo son.

2.2. Dispositivos tecnológicos.

Una zona desnuda, un límite de experiencia. Un espacio en el que se han derogado los órdenes establecidos, las jerarquías garantes, que mediaban la distancia entre la representación artística y el estatuto de lo real. ¿No parece, acaso, que esta obra irrumpe *demasiado cerca de nosotros*, como para evitar sentir que toda distancia ha quedado inhabilitada?

Rodrigo Zúñiga, *La demarcación de los cuerpos*.
Tres textos sobre arte y política.

A lo largo de su ensayo “Marc Quinn, o el pathos de la cosa”³⁹, el teórico chileno Rodrigo Zúñiga desarrolla una lectura “en clave biopolítica” de la obra *Self*, del artista británico Marc Quinn⁴⁰. Entre los conceptos que Zúñiga trae a la mesa para adentrarse en el análisis de esta obra, menciona dos que tomaré prestados: el problema de la distancia, relativizada por el dispositivo y la materialidad, y la irrupción de lo biológico-industrial en el escenario de la representación.

Tal como lo indica el epígrafe de esta sección, en la lectura de la obra de Quinn, Zúñiga advierte cómo en el marco de exhibición la disposición expositiva de *Self* abre una zona desnuda en la que el material irrumpe al punto de hacer inminente la desaparición de cualquier mediación, “irrumpe demasiado cerca”, puntualiza.

Quisiera traspasar estas ideas a la lectura de una segunda obra, *250 metros cúbicos*, de Santiago Sierra. Se trata del diseño de un mecanismo mediante el cual grandes tubos transmiten gases emitidos por motores de automóviles desde la calle al interior de una sinagoga en Alemania, que había quedado en desuso por el exterminio de los judíos de la

³⁹ Zúñiga, Rodrigo (2008). *La demarcación de los cuerpos*. *Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago: ediciones/metales pesados.

⁴⁰ *Self* es una escultura-autorretrato del artista, en la que reproduce su cabeza con 4,5 litros de su propia sangre congelada. La obra es expuesta en un plinto y contenida por un cubo, cuyo mecanismo tecnológico permite la conservación de la sangre en su estado sólido.

zona. El público debía ingresar con máscaras antigases a la sala, cuyos niveles de gases eran constantemente controlados por un equipo de especialistas.

La distancia, como figura orgánica de los flujos habituales de los espacios de arte, se ve aquí transgredida. No se trata sólo de una relativización de dicha figura, sino una completa inhabilitación de las jerarquías y el orden expositivo. La obra se mantiene en un estado especial de latencia ante la ausencia de un espectador; especial, en el sentido que la obra no se materializa en el gas liberado dentro de la sinagoga cerrada, sino a través de la exposición de una persona a éste. Más allá de los tubos, no hay objeto, sino una promesa técnicamente controlada. La obra ocurre, debido a estas condiciones materiales, en el lugar mismo del observador que a la vez deja de limitar su papel a la observación para ampliarlo al de la experiencia total: es su cuerpo completo –armado con una prótesis tecnológica, la máscara– el locus de la obra.

En esta dirección, de la trasmutación del papel del público, es que Sierra consigue traspasar el contenido político e histórico de su obra a la dimensión individual de cada visitante, pues cabe preguntarse, ¿no se convierte a este último en el centro de dispositivo de exhibición? La utilización de la cámara de gas como método de exterminio –la forma representada por Sierra en *250 metros cúbicos*–, una estrategia tecnológica para la guerra, es complejizada aquí sumando un elemento externo (los automóviles y el flujo de la ciudad). En ese nuevo armado propone como condición de desarrollo la exposición del público, despojada de su característica habitual de masa receptora de un mensaje, para comprender cada presencia como un cuerpo expuesto. No sólo estamos frente a una tensión ética, que el

artista resuelve mediante el control de la exposición de las personas⁴¹, sino también ante giros que marcan nuevas complejidades de lo técnico sobre el cuerpo. Una referencia de Zúñiga a la obra de Quinn se vuelve aplicable a la obra de Sierra:

Como es claro, su apuesta por lo experimental –si aún cabe ese término–, no obedece tan sencillamente a un impulso cínico que buscara la inmunización ética para su gesto rupturista. Por el contrario, supone más bien –y este es el giro de mi lectura– una aguda capacidad para interceptar y poner en juego las tramas significantes que se componen en el escenario biopolítico.⁴²

¿Cuáles son esas tramas significantes del escenario biopolítico? Se advierte una filiación histórica en la obra de Sierra. Particularmente, la conmemoración simbólica de una situación pasada, mediante la cual se pone en entredicho el conjunto de acuerdos y reflexiones enmarcados en lo que se conoce como “políticas de la memoria”, es decir, las formas en que se reactivan en las sociedades los traumas del pasado. Las figuras del homenaje, memoriales y sitios de memoria se instalan diferenciadamente en cada sociedad, asumiendo el lugar que se les ha dado y limitándose a los márgenes de ese espacio.

Los problemas de límite, y finalmente el dinamismo de las estrategias que tienen lugar en un espacio determinado, se presentan indistintamente tanto en los espacios del trauma histórico como en los de arte. Sierra propone, en un gesto de doble sentido, la problematización de estas filiaciones y una necesidad de movilidad de los límites, una actualización de ellos, en la cual el protagonista es precisamente el cuerpo humano expuesto a las reglas de la obra.

⁴¹ Señala el propio artista: “El público debía acceder en solitario y provisto de una máscara de respiración artificial y asistido por técnicos de seguridad. En el interior de la sinagoga había monóxido de carbono suficiente como para matar a una persona en media hora, pero al público sólo se le permitía estar cinco minutos como máximo, y siempre asistidos por máscaras de respiración artificial.” Descripción del artista en su sitio web <http://santiago-sierra.com>, [consultado el 19/11/2012].

⁴² Zúñiga, Rodrigo (2008), óp. cit., p. 29.

Si la obra de Quinn comprende un lazo que se extiende hasta las tecnologías biológicas – Zúñiga nombra los estudios acerca del ADN–, el mismo relato pone a la obra de Sierra en relación a una tecnología de daño controlado que marca además un adentro y un afuera: una dimensión escultórica de flujo asegura su presencia, y mientras dentro sucede esta situación límite, afuera la ciudad sigue su curso habitual. Esta delimitación es también determinada por el enfriamiento que provoca el dispositivo tecnológico al actuar sobre la persona que se somete a las reglas del ejercicio: las máscaras y los tubos que Sierra despliega, ese elemento mecánico calculado, se encarga a la vez de despojar al ser humano de su carga racional, su dimensión histórica, para ser abordado desde la conciencia plena de su finitud. Es tal vez este alcance el que otorga a la obra su mayor rendimiento biopolítico, en cuanto las condiciones tecnológicas en que la vida es expuesta –una categoría museal en sí misma– remiten directamente a latencia de la muerte, la cual se despliega con absoluta seguridad en un límite de tiempo determinado científicamente, aquel tiempo máximo permitido para permanecer dentro de la sala.

Otra perspectiva de la acción de los dispositivos tecnológicos sobre el cuerpo es la que presenta Alfredo Jaar. Para él, la creciente privatización de las imágenes por parte de las grandes potencias mundiales (particularmente del gobierno EE.UU. y Bill Gates a través de su compañía Microsoft) para ocultar los crímenes y ataques cometidos durante la guerra de Afganistán, en oposición a la amplia cobertura gráfica de la guerra de Vietnam, habla cada vez de un secuestro de las imágenes en una época donde la guerra no tiene rostro y se trata de una interacción entre monitores, radares, telecomunicaciones y controles computacionales. Es por eso que en la parte final del montaje de *El lamento de las imágenes* una enorme pantalla blanca enceguece al espectador, simbolizando la exposición del mundo

a una serie de informaciones sobre la guerra en las que no hay nada que ver, sólo luz. Su *Proyecto Ruanda* busca reestablecer esas imágenes, pero lejos de aquéllas mediatizadas que muestran muertos y masacre y, al contrario, resume el horror en la mirada de un niño sobreviviente. Aquí el dispositivo restituye la presencia humana en el mar de otros dispositivos que enfrían el contenido subjetivo de la percepción global. El cuerpo sometido a la tecnología del poder no es sólo aquél que acusa la acción directa de la estrategia bélica-militar computarizada, sino también el del ciudadano del resto del mundo, invitado sin alternativas a ver en la pantalla el escenario moldeado a gusto por los grandes poderes, determinando la mediación de cada individuo con la realidad.

El uso de diferentes tecnologías en la producción artística expande un campo de estudio propio, a través del cual es posible crear un contexto para las características de las relaciones humanas a lo largo de las épocas. La fotografía, el video, los recursos multimedia; las máquinas para dibujar, la serigrafía y un sinnúmero de procedimientos experimentales, para buscar el hilo de estas influencias, describen los cambios en las formas de interacción de las sociedades con la tecnología en su estado de masificación; pero también son testimonio de la mutación de las formas de interacción dentro de las sociedades. La aparición de la biopolítica como campo de pensamiento habla directamente de una voluntad diferente mediante la cual comprender los movimientos de los seres humanos y la construcción de subjetividad, poniendo en el eje el problema del poder y, particularmente en el arte, un estatus distinto para el cuerpo, esta vez como una unidad contenedora de toda posibilidad de ser por sí mismo el límite móvil de las categorías estética y políticas.

2.3. El paisaje de los cuerpos.

Las situaciones de trauma social e histórico, guerras y exterminios por ejemplo, son el escenario de horror preciso para poner en jaque las reglas en las cuales se desenvuelven los cuerpos. Las circunstancias límite a las cuales se exponen permiten vislumbrar su transmutación en un aparato de diversas connotaciones (bélicas, políticas, técnicas, etc.) en donde su origen como lugar del individuo nunca se pierde: es precisamente eso lo que reviste su horror. La figura del estado de excepción dibuja, a su vez, un movimiento constante entre el dentro y fuera, ya sea de la ley, del Estado o de la soberanía.

Siguiendo a Benjamin y Schmidt, Agamben se apropia de la figura del *Homo Sacer*⁴³ como encarnación de la *vida nuda*, precisamente dando cuenta de este límite que determina una inclusión y una exclusión, que –según me interesa proponer– adquiere movilidad en cuanto los cuerpos que ahí se anotan son dotados de diversidad simbólica. Las características de ese momento de exclusión, esa *suspensión*, supone un traslado completo de la subjetividad desde la interacción de ésta con el mundo –que construye y a la vez *la* construye– a una reclusión que solamente tiene lugar en el cuerpo del individuo marginado, despojado de una instancia colectiva, de socialización.

⁴³ “En este repensar el problema de la soberanía y la excepción, Agamben (1998) ha resucitado la figura del *homo sacer*, una oscura figura de la ley romana arcaica, como encarnando la “vida nuda”, para repensar al ejercicio de la soberanía no sobre un territorio sino sobre la vida y la muerte. Más aún, esta vida es “nuda” porque puede ser tomada por cualquiera sin ninguna mediación de la ley y sin incurrir en la culpa del homicidio. El *Homo sacer* es, pues, la persona a la que *se le puede dar muerte pero que no puede ser sacrificada*. Agamben cita las palabras de Pompeius Festus: “El hombre sagrado es el que la gente ha juzgado por un crimen. No está permitido sacrificar a este hombre, aun así, aquél que lo mate no va a ser condenado por homicidio [...]. Ya que el *homo sacer* –esta encarnación de la vida nuda– no puede ser sacrificado, está por fuera del ámbito de la ley divina, y puesto que aquél que lo mata no puede ser acusado de homicidio, está también fuera del alcance de la ley humana.” Das, Veena; Poole, Deborah; “El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas”, en *Cuadernos de Antropología Social* n°27, [en línea] (Enero-Julio 2008). Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850-275X2008000100002&script=sci_arttext>, [consultado el 03/11/2012].

Desde esta mirada es que cuerpos de obra como las pertenecientes a la llamada estética remunerada de Santiago Sierra entran de lleno al territorio de las disputas de sentido en un espacio, justamente, sin territorio. Los cuerpos de Sierra resignados a sí mismos se mueven entre la exclusión social y la referencia ética en el marco de una estética diseñada para la perturbación del sentido unívoco de las cosas. El cuerpo como un agente-objeto intercambiable y transable presente en el trabajo de Sierra no se limita a las actividades del comercio sexual, como podrían ser la prostitución o la industria pornográfica, sino que abarca todas las esferas en las que el ser humano se despliega como tal, como parte de una estrategia, la comercial, que se muestra como su único lugar posible de participación.

Ante estos contextos de los cuales surgen las propuestas artísticas que aquí se tratan, emerge la figura que quiero proponer: la del paisaje de los cuerpos. El concepto de paisaje aparece como especialmente productivo para definir una duplicidad ético-estética, pues en todas sus acepciones considera la idea del territorio. El espacio con potencial de soberanía se desplaza de su tradicional concepción geopolítica de mapa hacia un lugar descrito por la soberanía de los individuos. El paisaje de los cuerpos, en cuanto material inquieto del arte contemporáneo, alcanza asimismo su máxima geopolítica al cuestionar, retraer y expandir las situaciones limítrofes a todos los aspectos de la vida. En cuanto al componente estético, el concepto adquiere mayor relevancia en cuanto es posible rastrear una tradición paisajística en la historia del arte, durante la cual se interrogan técnicas y modos de representación pero, por sobre todo, el mundo como lugar al que el artista mira.

A menudo se asocia el paisaje a un espacio de características naturales, allí donde la naturaleza se desenvuelve. Es más, para hacer referencia a una vista de la ciudad es necesario poner apellido a la expresión y llamarla “paisaje urbano”, haciendo alusión a la

diferencia que marca una utópica ausencia de planificación racional en la organización de los elementos que lo componen. La arquitectura del paisaje, por su parte, “es conocida como la disciplina que se ocupa del diseño del espacio abierto, desde jardines privados a espacios urbanos públicos”⁴⁴, lo que agrega otro requisito asociado al paisaje: el espacio abierto. Desde la geografía hasta el arte, pasando por la biología y la sociología, la idea de paisaje que quiero presentar no guarda relación con aquello observado (un terreno, por ejemplo), sino con la acción de observar un espacio desde el punto de vista de un sujeto que, en cuanto acción, no comprende finitud temporal: está sucediendo al tiempo de la experiencia.

Un ejemplo directo de esto es aquello que sucede con la obra *Cuando la fe mueve montañas*, la invitación que hace Alÿs a quinientas personas, proponiéndoles mover una duna de un lugar a otro. El registro de la intervención y su proceso consisten principalmente en la presentación de un paisaje de relieves, dunas y cerros, de cuya inmovilidad habitual son removidos para ser arrastrados a un paisaje en movimiento. Las personas que ahí participan ponen su cuerpo en acción para determinar la constitución del paisaje, intervenir sus fuerzas –diagonales, horizontales y verticales– forzando una composición dinámica. Desde este punto de vista considerado formal se despliega el rendimiento conceptual de la intervención: el paisaje natural, el del relieve, es un marco sin su quietud habitual, que deja espacio para la acción física coordinada de varios centenares de personas.

En este sentido, un paisaje de los cuerpos se hermana con el concepto de *escultura social* del artista alemán Joseph Beuys, no como proyección de una utopía transformadora de la sociedad (que en el ejercicio de Alÿs queda como una ilusión reproducida a escala

⁴⁴ Lisa Babette Diedrich (2009). “Un urbanismo orientado hacia el paisaje”, en *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE), Universitat Politècnica de València, (UPV), p. 26.

milimétrica), sino como una metodología del arte basada en el movimiento de los cuerpos. La premisa de Beuys de que todo ser humano es un artista podría parafrasearse aquí como que todo ser humano es material susceptible al arte, un arte en que el artista aparece como un coordinador y ya no como un creador.

Pensar en un paisaje de los cuerpos trae, de nuevo, la pregunta de los límites. Si las características de un paisaje, ese encuadre que realiza la mirada, describen cierto movimiento, líneas de tensión, una composición particular, ¿qué factores externos a la mirada del observador actúan como determinantes de estos límites? En un contexto marcado por el signo biopolítico, es interesante nutrir la discusión con el concepto de *cuerpo social* que, a la manera de Foucault, ya no es un ente netamente jurídico y político, sino que constituye una realidad susceptible al control biológico y la intervención médica.⁴⁵

En este sentido, explosiones demográficas, movimientos inmigrantes, la alimentación y el control de la natalidad –el control biológico sobre los individuos– tienen repercusión directa en el cuerpo social, material final del poder; al desplazar esta realidad a la idea de un paisaje de los cuerpos se hace patente lo visibles o invisibles que permanecen estas fuerzas, incorporando el control como signo visual.

La obra de Santiago Sierra *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (La Habana, 1999) permite visualizar los nexos que trazan un puente de sentido entre el terreno biopolítico y las consideraciones geopolíticas (y con esto, a la idea de un paisaje de los cuerpos). La transacción consiste en pagar \$30 a seis jóvenes cesantes del centro de La Habana para que accedan a ser tatuados con una línea continua sobre sus espaldas. Me

⁴⁵ Foucault, Michel (1994). *Ética, estética y hermenéutica*. Traducción de Ángel Gabilondo. París: Editorial Gallimard, p. 209.

interesa abordar dos aspectos relevantes de esta obra, a la luz de lo planteado hasta aquí: la continuidad de los cuerpos y la derrota del territorio.

No es casualidad que la gráfica escogida por Sierra sea una línea continua. En un ejercicio opuesto al que generalmente motiva la realización de tatuajes (la marca en el cuerpo que busca la diferenciación de los otros cuerpos), Sierra pasa por alto las características individuales de las personas que aceptan ser parte de esta propuesta. Los considera *en conjunto* como soporte de un dibujo, el más simple posible. Sabe el artista, en esta primera capa de lectura, que no está adornando, ni decorando, ni materializando subjetividad alguna: su marca –y a la vez su cicatriz– está volcada de lleno sobre el cuerpo social, un continuo corporal formado por seis espaldas, cuyos únicos factores identificables son de carácter socio-político: su situación laboral (“cesantes”) y su nacionalidad (“cubanos”). No hay nombres, edades, historias personales. Sólo cuerpo y condición.

Pero, en atención al contexto migratorio cubano, la marca de Sierra sobre los cuerpos es también la línea del territorio (el de los valores de nación, podría decirse) y a la vez el horizonte del paisaje: se materializa la marca que establece el margen, los incluidos en una actividad social y los excluidos de ésta, pero también en su eventual fractura (la separación territorial de los tatuados) se describe la derrota de un límite geopolítico, ése dentro del cual se acostumbra el ejercicio de la soberanía.

2.4. Cuerpo, trabajo y mercado.

En virtud de esta dialéctica del sometimiento y del goce de la inmunidad y de la soberanía, la *deposición* de los cuerpos en el recinto del arte no solamente desvirtúa el espíritu *naif* de la coartada “relacional”, sino que informa de la propia instrumentalización del arte como agente biopolítico.

Rodrigo Zúñiga, *La demarcación de los cuerpos.*
Tres textos sobre arte y biopolítica.

La realización del mercado y la materialización del intercambio comercial encuentran especial alcance cuando se pone la intención de análisis en el ámbito del trabajo. El cuerpo a disposición de una actividad que ha perdido progresivamente su contenido ideológico y su vocación colectiva, convertido en un mero instrumento productivo, instala una inscripción biopolítica sobre el sujeto en el quehacer laboral, cuyo sello es la base crítica fundamental del trabajo de Santiago Sierra y de la estética remunerada.

Para finalizar el análisis de los mecanismos de control sobre los cuerpos y su disposición simbólica, quisiera presentar una discusión en torno a las características biopolíticas de las relaciones en el trabajo que, desde la obra de Sierra, sostienen una tensión particular con los conceptos sociológicos de alienación y modernidad.

Dentro del grupo de obras de Santiago Sierra que incluyen como programa el pago de cierta cantidad de dinero, es posible distinguir dos procedimientos: aquellas en que dicho pago se efectúa a cambio de la realización de una actividad y aquellas en las que el dinero actúa como moneda de cambio al consentimiento para la realización de alguna acción sobre su cuerpo. En las pertenecientes al primer grupo primaría una lógica “laboral”, mientras las del segundo tendrían más cercanía a una suerte de negociación de “alquiler”, pero esta vez ejercida no sobre una entidad de características inmuebles, sino que sobre un cuerpo vivo.

En primer lugar se pone de manifiesto la pregunta por el valor de cambio. Junto con la presencia de una enajenación en el gesto del artista, aparece una idea de valor que no está vinculada con el trabajo en sí, con la especialización o habilidades particulares del empleado; ni siquiera con el producto que genera su “trabajo”. El valor aquí está establecido por un mercado laboral que fija las condiciones de lo marginal, y que lo institucionaliza a través de la ley.

A esta inversión tan propia del capitalismo, en que la ley se pone al servicio del andamiaje mercantil, se suman esta vez factores de características humanas. Los trabajos que ofrece Sierra radicalizan la distancia enajenante entre el trabajador y su trabajo pues el accionar humano es pasivo y sometido. Personas pagadas para permanecer dentro de cajas durante cierto tiempo de exhibición, o para sostener el muro de una galería que el artista ha derribado previamente, o para bloquear el acceso a la sala de exposición⁴⁶ no reportan rendimiento comercial o económico alguno. El rendimiento se mueve entre una discutible noción de lo simbólico y otra –discutible también– referente a la puesta en tensión de los límites de la disciplina artística. Ambas, demás está decirlo, suceden muy lejos del lugar del trabajador contratado⁴⁷. La expropiación de los medios y del producto del trabajo se traduce, en el extremo máximo de la alienación, en una expropiación total de sentido. El

⁴⁶ Me refiero a las obras *12 trabajadores remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón*, ACE Gallery New York, Nueva York, Marzo 2000; *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, Acceso A, México D.F., México, Abril 2000; *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta*, Vedado, La Habana, Cuba, Noviembre 2000; y *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo*, Museo de Arte Contemporáneo, Pusan, Corea, Octubre 2000.

⁴⁷ Parece apropiado establecer aquí una analogía: definir el lugar en donde se despliega el rendimiento simbólico tomando como sistema de referencia el trabajador protagonista de la obra, es comparable al lugar de despliegue del resultado productivo industrial de cuyo sentido el trabajador ha sido apartado a través de la parcelación del trabajo. Como afirma Simmel: “Así, este producto no puede buscar su significación ni en la proyección de una subjetividad ni en el reflejo que emite en el alma creadora como expresión de ésta, sino que únicamente puede encontrarla como resultado objetivo de su apartamiento del sujeto.” Simmel, Georg (1977). *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

empleador, a través de su capacidad de contratar empleados, ostenta un poder ciertamente no regulado que Sierra pone en evidencia de la manera más literal posible. Ese poder extra se manifiesta en la posibilidad de concretar, contrato de por medio, cualquier voluntad del empleador. Siguiendo los tempranos análisis de Marx en sus escritos acerca del robo de leña⁴⁸, la ley no sólo protege los intereses privados, parece decir Sierra, sino también los deseos que desde esos entes privados emanan.

A penas disfrazados de trabajadores, las personas de las obras de Sierra son puestas en escena como cosas, *expuestas* en el sentido más artístico de la palabra, a disposición del espectador⁴⁹. La condición intercambiable de los sujetos fetichizados y cosificados⁵⁰ permite desviar la mirada desde el aspecto cualitativo al cuantitativo, detalle que no ha quedado fuera de la concepción del proyecto: a través del título de sus obras, un elemento que podríamos considerar textual y a la vez discursivo, Sierra explicita la característica predominantemente cardinal de la situación que presenta. Se trata de la inclusión de un elemento que tiene la dureza del dato científico –el número de personas que participan en cada pieza– y la potencia latente del símbolo⁵¹.

La problemática de los territorios de injerencia que el dinero alcanza en su condición de valor de cambio, adelanta directamente la pregunta por el desborde. La idea de una permeabilidad que permite la irrupción del factor alienante en las distintas esferas de la

⁴⁸ Marx, Karl (2006). *Los debates de la dieta renana*. Barcelona: Gedisa.

⁴⁹ Me permito relacionar aquí esta cosificación con el carácter fetichista de la mercancía que señala Marx, donde las cosas son tratadas como si tuvieran vida y los hombres considerados cosas; las relaciones sociales son reducidas a relaciones entre cosas. Ver: Marx, Karl (1999). *El Capital. Crítica de la economía política*. Tomo 1, cap. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

⁵⁰ La dimensión cuantitativa es rescatada por Kracauer, que al contrario de Marx, no pone a los oficinistas en un papel heroico, sino más bien en una masa en que los sujetos son indeterminados e intercambiables. Ver: Kracauer, Siegfried. (2008). *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente*. Barcelona: Gedisa.

⁵¹ Una importante parte de la obra de Sierra está titulada con la fórmula: número de personas + características de las personas + acción por la cual son remuneradas. Por ejemplo, *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso a un museo* (2000, Museo de Arte Contemporáneo, Pusan, Corea).

vida, tal como plantean tanto Simmel como Weber, encuentra en el trabajo de Santiago Sierra una aplicación concreta que, a diferencia del también concreto fenómeno de alienación observable en el mundo actual, obtiene vigencia y aplicación en su dimensión de registro y archivo, muy presente esta última en las discusiones acerca del arte contemporáneo, instalando la ambigüedad total de la estrategia⁵².

Las obras pertenecientes a la dinámica del “alquiler”, enunciada más arriba, estructuran una poética real de acción sobre los cuerpos.

En una iglesia medieval, vacía y sin culto, se introdujeron 18 prostitutas jóvenes que trabajaban en los alrededores y que, en su mayoría, eran originarias del Este de Europa. Vestidas en ropa interior, se las protegió con mantas y plásticos para luego rociarlas con poliuretano en su área genital en dos posturas: de frente y de espaldas. El resultante, una masa amorfa de poliuretano y plástico, fue desparramado por toda la iglesia; también los restos de alimentos y bebidas ingeridas, alguna ropa olvidada, los calefactores y las bombonas vacías de poliuretano.⁵³



20. *Esparado de poliuretano sobre 18 personas*. Santiago Sierra, 2002.

⁵² Ha sido este, el archivo y el registro, un tema ampliamente presente en el desarrollo y estudio del arte contemporáneo, pero su inclusión en este párrafo cobra relevancia en cuanto es el único resultado palpable de los procedimientos que Sierra realiza. Se convierte, entonces, en el único producto resultante del trabajo de las personas contratadas.

⁵³ *Esparado de poliuretano sobre 18 personas*, Italia, Marzo de 2002. Disponible en el sitio web del artista www.santiago-sierra.com, [consultado el 15/07/2011].

Las condiciones que Sierra propicia están determinadas por un mercado pre-existente, el de la prostitución, actividad que puede ser vista como una suerte de bisagra para entender cruces primeros entre dinero y sexualidad. Las personas citadas por Sierra a la iglesia medieval vacía se encuentran anuladas en cualquier dimensión particular (raza, condición social, credo, etc.) por la transversalidad de su oficio. Así, señalando un factor fundamental de este tipo de intercambios, la sexualidad se reduce, relativizando la función bisagra previamente mencionada, a la genitalidad. No se trata de un convenio en que el dinero fija el precio de una persona en todas sus dimensiones; muy por el contrario, cada práctica que el mercado de la prostitución ofrece está estrictamente relacionada a una parte fraccionada irremediabilmente del todo, del cuerpo en este caso. En esta obra, precisamente, el procedimiento de cambio se vuelve inútil a cualquier retorno del servicio, pues es esa misma parte *activa* la cual se ve bloqueada, perdida bajo una espesa capa de material industrial. Anulación de la particularidad y anulación del rendimiento del elemento transversal –el capital, la genitalidad– parece ser la doble negación que Sierra opone a la remuneración que, de todas formas, ha sido concretada a voluntad de cada una de las protagonistas de la obra. Apuntaría Simmel a esa relación con los fines últimos:

[...] los elementos de representación de la acción cada vez se van convirtiendo, de modo objetivo y subjetivo, en conexiones racionales y calculables y, de este modo, excluyen las manifestaciones y decisiones sentimentales que únicamente se relacionan con las interrupciones del curso de la vida, con los fines últimos.⁵⁴

Las personas aquí, y fuertemente también en la obra siguiente, necesitan para su realización una total anulación de la subjetividad donde el dinero, apunta Simmel, “es la única forma accesible a los hombres a través de la cual éstos pueden conseguir una relación

⁵⁴ Simmel, George (1977), óp. cit., p. 540.

con las cosas que no está alterada por la contingencia del sujeto”⁵⁵. Sin embargo, el valor de cambio puede cambiar bajo la estricta condición de que las dimensiones subjetivas se mantengan en sus límites.

Esta enajenación que permite la fijación de un “precio” distinto, es el asunto de la obra *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*, realizada por Sierra en Salamanca, España, el año 2000. Para esa ocasión el artista contrató a cuatro prostitutas adictas a la heroína para tatuarles una línea en la espalda a cambio de una dosis. Las mujeres cobraban entre 15 y 18 dólares por una felatio, mientras que el precio de la dosis bordeaba los 70 dólares.



21. *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*. Santiago Sierra, 2000.

La relación dispar propuesta por el artista entre los elementos participantes (tatuaje=felatio; heroína=dinero) parecen revertir las bases del intercambio del mercado sexual – aquellas que como decía eliminan cualquier mediación subjetiva– para establecer lisa y llanamente una dinámica de poder. El pago, que en términos de mercado es un sobrepago, permite la entrada de un poder, que finalmente sigue siendo el del dinero, en el pleno de la

⁵⁵ *Ibíd.*

subjetividad, la cual esta vez no es eliminada, sino más bien subyugada a la acción de una marca indeleble. El dinero ya no sólo asegura las interacciones del cuerpo vivo, sino que además permite la impunidad en la demarcación de éste.

Estos estadios de la práctica artística (y de la práctica social) abren espacio para la pregunta ética sobre el poder del arte, cuya discusión propone Zúñiga en la mirada crítica que realiza sobre la obra de Sierra en el libro *La demarcación de los cuerpos*. Poniendo del otro lado cierta vocación para “reanimar, provisionalmente, el rupturismo del arte (es decir para prolongar su agonía)”⁵⁶, Zúñiga indaga en la impunidad que rodea la actividad artística. Una vez identificados los elementos que descifran los hilos del biopoder en las estructuras sociales aparece el problema siguiente, el de la posición del artista ante ellos (o bien, el lugar que tanto la sociedad como el poder le piden ante la realidad). Pero si cambia el paradigma de la forma de proceder en el arte, y con esto, todos los roles asociados, ¿no debería cambiar también “lo esperable” de la posición ética de un artista? Estas preguntas, lejos de prometer aquí una respuesta a la vista, no vienen más que a sacar las cuestiones del arte de su discusión disciplinaria y gremial para ubicarlos en el corazón del desarrollo de las actividades humanas en el descampado capitalista globalizado.

⁵⁶ Zúñiga, Rodrigo (2008), óp. cit., p. 93.

3. Fractura histórica.

En la búsqueda que moviliza este capítulo, el del rastro de conceptualizaciones de prácticas sociales y políticas que se constituyen como material del arte, asoma irremediabilmente la presencia de la *Historia*. Así sucede, por ejemplo, en el análisis de las figuras de comunidad y sociedad como instancias de lazo social y en la restitución de la escala en la mediación que las imágenes realizan entre el sujeto y la realidad global; también asoma en las referencias al espacio público, como señala Carrión, en cuanto éste llevaría en sí mismo un componente histórico que determina su dinamismo y movilidad; o bien cuando, entre algunas reflexiones sobre los dispositivos tecnológicos y su acción sobre los cuerpos, la historia aparece como un factor protagonista en una obra desarrollada por Sierra en una sinagoga abandonada.

Las preguntas sobre la historia y la consciencia de ésta son una fuente constante para los artistas y teóricos del arte, especialmente en referencia a las grandes guerras y desastres humanitarios que han tenido lugar durante el siglo pasado en el mundo. La fractura histórica, más particularmente, ha sido puesta en relieve por diferentes operaciones – visuales, simbólicas– con el objetivo urgente ya no de reparar la herida de la historia, sino de acusar la vigencia que tienen ciertas prácticas que marcaron los grandes y pequeños desastres de la humanidad en nuestros días.

El pensador francés Jacques Rancière parece allanar un camino en que el lenguaje simbólico no resulta insuficiente para abordar las fracturas de la historia. En su obra *El destino de las imágenes*, Rancière confronta una serie de pensamientos modernos en búsqueda de una opción emancipadora en la obra de arte. Particularmente, su desarrollo se ve guiado por una “intolerancia respecto del uso inflacionista del concepto de lo

irrepresentable”⁵⁷, presente en Lyotard y referente, a su vez, a Kant. La incompetencia del arte para abordar ciertas situaciones vendría dada por la imposibilidad de éste para “hacer presente el carácter esencial de la cosa en cuestión”. Por otro lado, el exceso de presencia de la representación artística sería una traición a la singularidad del acontecimiento, provocando dicho exceso una carencia de existencia que confirmaría su carácter de simulacro.⁵⁸

Éstas serían las características propias de lo que Rancière llama un régimen representativo del arte; es decir, un régimen en el cual existe una preocupación por la semejanza, pero sometida ésta a tres reglas específicas: primero, “un modelo de visibilidad de la palabra”, mediante el cual se realiza un ejercicio de sustitución (“poner debajo de los ojos” lo que no estaba ahí) y otro de manifestación (deja ver lo que está oculto, pero a través de su falta); segundo, una relación normada entre efectos del saber y efectos del *pathos*, en la cual las significaciones se ordenan progresivamente; y tercero, un lugar específico de la palabra, en el cual no se somete a criterios de autenticidad y utilidad, sino a “criterios intrínsecos de verosimilitud y conveniencia”. La ruptura de lo representativo, entonces, no es la ruptura con la semejanza, sino “la emancipación de la semejanza con respecto a esta triple obligación”.

Esta ruptura de lo representativo resulta particularmente pertinente para las obras que dan cuerpo a esta investigación en cuanto se instalan en la discusión precisamente como ejercicios que dejan de lado la representación para ocuparse de la *presentación*. No son la recreación de una realidad, en este sentido, sino la realidad misma. El modelo que Rancière

⁵⁷ Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Traducción M. Gardowski. Buenos Aires: Prometeo Libros, p. 119.

⁵⁸ Es en este doble juego donde se articula la exclusión del arte en el discurso de lo sublime. Ver *Ibíd.*, p. 120.

propone ante esta emancipación es la figura del *régimen estético*, que es –como dice Lyotard– el “fallo del reglaje estable entre lo sensible y lo inteligible”.⁵⁹ Pero dicho fallo exige, y aquí contraría al pensador francés, la salida de lo representativo y una coincidencia infinita entre los dos estadios descritos. El régimen estético, puntualiza Rancière, presenta una paradoja: “Plantea la radical autonomía del arte, su independencia de acuerdo a cualquier otra regla externa. Pero la plantea en el mismo gesto que elimina la clausura mimética que separa la razón de las ficciones y la de los hechos, la esfera de la representación y las otras esferas de la experiencia”⁶⁰.

En este marco es posible ubicar el arte de material político y social del cual intento dar cuenta. No precisamente en una autonomía del arte que, aunque radical, se ciñe a sus propias reglas, pues al contrario de esta afirmación la huella que se indaga aquí es la que encuentra al arte en las mismas instancias donde la relación de los individuos agencia su potencial político. Pero sí en su paradoja, mediante la cual no sólo elimina el límite entre la racionalidad ficcional y los hechos, sino que elimina también la incompetencia del arte para tratar los temas históricos, los traumas de las sociedades, justamente mediante una ruptura de lo representativo ya no como régimen estético, sino, propongo aquí, como un desborde político de la presentación.

Existe una coincidencia ineludible. Puntualiza Nancy en el desarrollo del concepto de *historia finita*⁶¹:

Pero como Nietzsche ya lo sabía, más la historia es un saber amplio y diverso, menos sabemos lo que “historia” significa, aún si la historia es un excelente instrumento crítico y político en el combate contra las representaciones ideológicas y su poder.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 131.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 131.

⁶¹ Nancy, Jean Luc (2002), *óp. cit.*, p. 171.

Más allá de la comprensión filosófica de una *Idea de la historia*, lo que se puntualiza aquí es la apropiación de una herramienta –simbólica y conceptual– sobre la cual se gesta una crisis, un tiempo sin historia diría Nancy, que por tanto se transforma en asunto del arte ya no como un motivo a representar, sino como carne de la acción inclusiva de una experiencia común, constitutiva de una política de entendimiento de la realidad y de transmisión de sentidos.

Entonces, una vez abierta la posibilidad teórica de esta parte de la investigación, me propongo indagar ahora tres cuestiones que harían irrumpir no el arte en la historia ni la historia en el arte, sino un escenario histórico desprovisto de esta separación. Me referiré a continuación a dos versiones de la irrupción de la historia como material de obra. La primera de ellas corresponde a las formas de conmemoración y la aperturas de los sistemas de representación para indicar los traumas con que los sucesos históricos marcan a los seres humanos; en segundo lugar me referiré más brevemente a la historia de los marginados a partir de una polémica desatada por la misma obra de Santiago Sierra tratada en la primera parte, acerca de las víctimas del Holocausto. Una defensa pública de su trabajo introduce el tema de los “muertos europeos” y la diferencia que se establece en la discusión cuando se trata de “muertos del tercer mundo”. Asimismo, se aventura una propuesta basada en las Tesis sobre la historia de Benjamin –la historia de los vencidos– mediante la cual podría romperse el tradicional binomio de obra/espectador.

3.1. La banalidad del mal/La banalidad de la memoria.

En 1961 se realizó en Israel el juicio contra Adolf Eichmann, acusado de genocidio contra el pueblo judío durante la Segunda Guerra. Hannah Arendt fue enviada como corresponsal a Jerusalén por la revista *The New Yorker*, experiencia de la cual nace su polémico libro *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*. En él, Arendt va contra todos aquellos calificativos con los que se describía al criminal de guerra y lejos de percibirlo como un monstruo, un ser lleno de crueldad, carente de humanidad, encuentra en él un hombre normal, un burócrata, que recibía órdenes y que no cobijaba dentro de él un antisemitismo o una voluntad natural por el mal. Su desarrollo, muy criticado por diversos intelectuales, instala la expresión *banalidad del mal* para describir a ese sujeto inmerso en una cadena de mando y llamado a cumplir órdenes superiores, desprovisto de toda capacidad para reflexionar sobre sus actos y las consecuencias de éstos.

Retomo, y pongo en paralelo a ésta, otra polémica: la que desató Santiago Sierra con su obra en la Sinagoga de Colonia. Según se leyó en la prensa, el artista buscaba someter a las personas visitantes de la muestra a una cámara de gas. Para Sierra el factor mediático fue el gran enemigo de la realización de la obra:

Y el problema no fue tanto con el público, puesto que el público del arte es un público mundano que no se escandaliza tan fácilmente, sino con la prensa. Hubo quienes llamaron a miembros de la comunidad judía, diciéndoles que un “artista radical” había hecho esto, y luego la cosa saltó a la prensa internacional y yo me encontré en una situación en donde ya no era la obra lo que se discutía.⁶²

⁶² Santiago Sierra en conversación con Graciela Speranza, en Julio de 2012, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.

Luego de los reclamos de la comunidad judía, Sierra opta por cerrar la muestra, la que para él había sido mal entendida pues lo que buscaba era hacer una crítica a la “banalización del recuerdo del Holocausto”.

Sin intención de igualar ambas polémicas (ni la reflexión de Arendt a la de Sierra) me interesa situarme por un momento en este punto de coincidencia en la comprensión de la historia en la cual la banalización se instala como factor común, tanto en la mirada a las víctimas como a los victimarios. Por un lado se abre la posibilidad de un elemento de renuncia a la libertad crítica de un sujeto que forma parte de un andamiaje mayor en el cual se desplaza la percepción del bien y del mal hacia una forma de realización de un trabajo particular y, por el otro, un acostumbramiento que vacía las instancias de la memoria histórica del elemento subjetivo para ubicarlo en una línea única de relato. La *banalización*, aquí, aparece como una ruptura de las categorías de víctimas y victimarios. Rancière se refiere a esto a propósito de otra obra referida al mismo momento histórico. Se trata de la película *Shoah*, de Claude Lanzmann (Francia, 1985), consistente en diez horas de testimonios de personas de diversa nacionalidad, que relatan sus experiencias y emociones acerca del exterminio judío durante la Segunda Guerra.

Pero, ¿en qué sentido esta película demuestra un “irrepresentable”? No afirma que el hecho del exterminio se sustraiga de la presentación artística, de la producción de un equivalente artístico. Sólo niega que este equivalente pueda ofrecerse por medio de una encarnación ficticia de los verdugos y las víctimas. Porque lo que hay para representar no son los verdugos y las víctimas, sino el proceso de una doble supresión: la supresión de los judíos y la supresión del rastro de su supresión. Esto es perfectamente representable. Simplemente no lo es bajo la forma de la ficción o del testimonio que, al hacer “revivir” el pasado, renuncia a representar la segunda supresión. Es representable bajo la forma de una acción dramática específica, como lo anuncia la primera frase provocadora de la película: “La acción comienza en nuestros tiempos...”⁶³

⁶³ Rancière, Jacques (2011), óp. cit., p. 134.

Sin la ficción que representa a víctimas y victimarios aparece una historia desnuda, cuyas características son las aprehensibles por el trabajo artístico no en cuanto a recreación (la renuncia a la segunda supresión), sino como acercamiento estético, el régimen paradójico que plantea Rancière. En el caso particular de la obra de Sierra, el ejercicio artístico se lleva a cabo a través de una exposición del cuerpo, en el cual emerge la figura de la experiencia como herramienta crítica a las formas de memorial detenidas en monumentos. En un doble juego, Sierra a la vez subvierte la categoría de “exposición”: tal como procede en su obra de la Bienal de Venecia de 2003 –en el cual realiza un ejercicio de clausura más que de exposición– se requisa la quietud que el desarrollo de la cultura ha asignado a la forma expositiva para poner ahí la vida humana. El expuesto es el espectador, literalmente a merced de la acción del gas. Si bien la obra está controlada y no representa un peligro real a la salud de los visitantes, no hay nada ficticio en este montaje. Un control premeditado minimiza el riesgo pero no el volumen del gesto, que es lo que termina incomodando a la comunidad judía.

¿Por qué esta situación –visitada en numerosas ocasiones en el cine– queda ahora vedada para el arte? ¿Tiene que ver en esto la estrecha relación de la obra de Sierra con el realismo?

La banalización del recuerdo se presenta también como una doble apropiación de la historia: por un lado el hecho traumático se instala como símbolo propio del grupo humano que sirvió de objetivo de la violencia, y su dimensión sensible –por el horror que encierra– queda relegado a la exclusiva administración que dicho grupo haga de ella. Por lo general, se trata de su clausura; por otro lado, y como consecuencia de lo primero, comienza a forjarse

un sentido de historia (una *historia posible*⁶⁴, podríamos decir) que da forma a la historia oficial que, como tal, resulta no sólo irrefutable, sino también inamovible. Así, tal como bajo un régimen representativo existirían aspectos de la historia que no son de la incumbencia del arte, ciertos hechos podrían ser abarcados sólo desde una noción transmisible, pero de ninguna forma traspasables a la experiencia sensible.

Esta es la regla que parece desafiar la obra de Sierra. Y al hacerlo propone una dimensión de la historia que se mueve entre el hecho historicista y la experiencia del presente, una dialéctica que, como se ha dicho, no sólo clausura la representativa de víctimas y victimarios, sino que también advierte una natural pérdida de especificidad del arte: no es posible delimitar un territorio del quehacer humano acerca del cual el arte no pueda pronunciarse.

Bajo esta premisa, una suerte de permeabilidad del mundo a la acción del arte, se revive una discusión ética abierta desde los tiempos en que la guerra comenzó a ser registrada por la fotografía, y tiene que ver con el papel del artista (o el fotoperiodista) para retratar un conflicto. El registro de la muerte, las imágenes esparcidas por el mundo sobre tal o cual guerra, esa certeza del acontecimiento, se repite esta vez pero no con un corte espacio temporal (el corte fotográfico), sino con la condición material de una circunstancia de horror. La problemática del discurso de las imágenes de la historia, acomodadas cada cual en su futuro de acuerdo a preceptos contingentes ideológicos, se desplaza en obras como la de Sierra no hacia un escenario recreado, sino hacia la entrada de la posibilidad sensible de

⁶⁴ Uso esta expresión para describir una instancia narrativa de la historia que haría posible su transmisión. Un relato histórico se constituiría como tal en la representación y explicación de los hechos a través de una prosa narrativa, tal como lo planteaba Hyden White en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (Barcelona: Paidós, 1992). Para una reflexión más completa acerca del tema ver: Quezada, Víctor (2013). "Tres notas sobre una cita. La representación histórica y las imágenes de la historia", en *La Calle Passy 061*, disponible en línea en <http://lcallepassy061.blogspot.com/2013/07/tres-notas-sobre-una-cita-la.html> [consultado el 26/08/2013].

dicho acontecimiento *a través del tiempo*. El componente ético, entonces, adquiere un matiz diferente.

El papel de la imágenes en la guerra y el efecto posible sobre el público ante el cual se exhiben es el tema que desarrolla Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*. Contra la dimensión de espectáculo que ha adquirido la circulación de dichas imágenes, Sontag recuerda el horror de la guerra y anota la falsa proporcionalidad entre la escala de difusión mediática y la capacidad de reflexión que genera. La pregunta por la ética no viene dada, pues, por la asistencia presente al encuentro representativo, sino por la reflexión que éste arrastra (“Quizás se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión. Recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo”⁶⁵, anota) y es en este margen en el cual una obra como *245 metros cúbicos* potencia ya no una esperanza (y de esta forma abre una bifurcación con la idea antes expuesta del arte como reparador de una pérdida de la escala en la relación con la realidad), sino de memoria activa, de movilización del recuerdo, pues si el arte tiene algún rol en la búsqueda de una reposición de lo humano, “entonces es deseable que el recuento de las injusticias específicas se disuelva en el reconocimiento más general de que por doquier los seres humanos se hacen cosas terribles los unos a los otros”⁶⁶.

⁶⁵ Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, p. 134.

⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 134-135.

3.2. Los vencidos.

Una declaración de Sierra a propósito del cierre de su muestra en Colonia adquiere especial relevancia en esta parte. Anotaba la prensa:

Sierra asegura que la causa del escándalo no es otra que en su proyecto «se esté hablando de los muertos europeos», porque cuando lo ha hecho de los africanos, asiáticos o latinoamericanos, o incluso cuando instaló en Cádiz 3.000 huecos en homenaje a las víctimas de la inmigración magrebí, «nadie dijo nada».⁶⁷

Al señalar a “los muertos europeos”, Sierra da cuenta de la presencia de una escala de clasificación de víctimas, bajo la cual ciertos grupos de ciudadanos del mundo obtienen una categoría distinta a aquéllos pertenecientes a otros grupos, aun cuando se encuentran ambos sometidos a la clausura total de su subjetividad. De aquí parte una línea de análisis que tiene dos puntales en cuanto a su proyección: por un lado esta historia oculta de los vencidos-vencidos (los “muertos del tercer mundo”, podríamos decir, caídos primero a manos de los vencedores y luego a manos de la historia oficial) y, por otro, el encuentro de ellos con las esferas cosmopolitas del primer mundo. La historia dibujaría otra dimensión exclusivamente a través de sus despojos, una suerte de material histórico residual que fija un paisaje de los marginados, un mundo *anhistórico*. Retorna la “doble supresión” planteada por Rancière, en la cual *esta-clase-de-muertos* es abordada en primera o segunda instancia por la intervención del arte.

La segunda instancia es la instancia de Jaar. En proyectos como *Ruanda*, el artista chileno se encarga de hacer un tirón a la supresión de la historia oficial y apunta no a los vencedores –causantes de la primera supresión–, sino a los consumidores de la historia. El silenciamiento de los conflictos bélicos o de las situaciones de degradación humana, esa

⁶⁷ *El Mundo* (edición impresa), 29 de Mayo de 2006, España.

segunda violencia, es a lo que Jaar intenta dar voz, y entra, por tanto, en el terreno pleno del lenguaje y los símbolos. En este sentido, Jaar actúa en los límites acostumbrados por el arte, ahí donde el arte tiene algo que decir. Muy distinta es, en este sentido, la irrupción de Sierra. El artista español no se fija en este residuo de la segunda supresión y salta directamente a la primera, ya no neutralizando una invisibilización, sino *provocando la derrota*, esta vez —y esto es lo incómodo— desde el terreno de lenguaje y símbolos en los que acostumbra a desenvolverse el arte. La disonancia de sus acciones, como la de hacer cavar a los inmigrantes su propia tumba, radica principalmente en que pareciera que salta un muro para instalarse en un lugar impropio, acercando decididamente la obra a las estrategias del mundo hasta hacerlas coincidir por completo. En estos diferentes momentos de supresión actuando como lugares de intervención, se encuentra una de las principales y más radicales diferencias entre un artista y otro: dos formas disímiles de concebir la acción artística.

Existe sí un momento siguiente en los trabajos de Alfredo Jaar. Mientras Sierra abre el campo simbólico con su obra que permanece en acción, ya fuera de cualquier alcance autoral, Jaar propicia cierto traslado posterior, un nuevo roce con el mundo. Son quizás las obras en que el artista da ese paso —el de la colocación de la obra en contacto directo con las esferas más duras del poder— las que logran una mayor textura de lecturas en las claves que este texto se propone rastrear: ya no se trata sólo de la visibilidad que da el circuito internacional de las artes visuales, por mucho que sea el de primer nivel de cobertura mediática. Se trata de la disputa física y conceptual del espacio; sacar a personas de este lugar y ponerlas donde no se espera que estén.

Dos obras permiten hablar de los vencidos de la historia, de estos muertos no primermundistas. La primera de ellas es *Gold in the morning* (1985). Aquí Alfredo Jaar se

adentra en las actividades de una mina de oro a cielo abierto en Serra Pelada, Amazonía brasileña, en donde cientos de miles de hombres trabajaban buscando pepas. Las fotografías fueron presentadas al año siguiente en el Aperto de la Bienal de Venecia y posteriormente en el metro de Nueva York, contrastadas con la información de los valores mundiales del oro.



22. *Gold in the morning*. Alfredo Jaar, 1985.

Las imágenes de estos hombres cubiertos de barro recorriendo las laderas de la mina pasan de una representación tradicional –la de la Bienal– a un espacio de características públicas; pero no se da mayor información sobre la relación de los dos espacios (la mina, la bolsa de comercio). Anota Ana María Risco⁶⁸, sobre el montaje en el metro de Nueva York:

[...] potenciaba el contraste entre la imponente presencia del cuerpo obrero y la volatilidad del precio del oro, actualizado sobre la representación fotográfica del cuerpo. Tal vez sólo los operadores bursátiles, enfrentados con la exhibición de camino a Wall Street, podían especular sobre su sentido, mientras la mayoría trataba de ubicarlas en un registro conocido, leyéndolas como una enigmática forma de publicidad.

⁶⁸ Risco, Ana María. “La deriva líquida del ojo” en Valdés, Adriana (Ed.) (2006). *Jaar SCL 2006*. Santiago: Actar.

Aun cuando se subvierte el uso publicitario tanto en contenido como en forma, los trabajadores puestos como la parte corpórea de la cadena del comercio global son despojados de toda identidad, volviéndose una imagen documental anónima. La repetición de esta forma de asumir a los trabajadores, cambiando sólo la función de visibilidad, establece el pliegue ruidoso en el traslado de éstos a los lugares del primer mundo. El registro conocido al que hace alusión Risco es el que se ve desbordado en esta obra, en cuanto instaura una relación ignorada por el ciudadano del primer mundo, pero sobre todo sumergiendo a cada espectador casual en la pregunta singular sobre los límites y la determinación de dicho registro.

Este es el sentido profundo que se repite en *Un logo para América*, pero esta vez la simpleza del mensaje (al contrario de la relación encriptada de la obra anterior) es la que interroga al espectador. La afirmación es negativa –*esto no es América*–: el gesto es sustractivo, no desplaza una realidad a otra, no superpone un contexto en otro, sino que sustrae del sistema de identificación cultural de la comunidad neoyorkina (y con esto la estadounidense en general) una cualidad naturalizada y asumida como propia.

Un abordaje de la historia de los vencidos parece exigir una operación ambigua que se mueve entre la visibilización y el ocultamiento, pero propongo en esta parte leerlo no bajo la condición de la crítica estética, sino en el signo de los movimientos del poder. Una vez que despojamos el análisis de obra de las premisas con las que el arte se vuelve *efectivo* en su labor (la utilización sagaz de la retórica, por ejemplo), es posible estructurar a través de ellas una imagen crítica del mundo y sus sistemas para normar las relaciones humanas. Por eso se vuelve relevante poner especial atención a las dinámicas que toman lugar al friccionar la obra con su contexto de muestra, mediante la cual se pone en práctica una voluntad

corruptiva de los órdenes establecidos. Y esto, es importante precisar, no se relaciona con una reflexión acerca de la subjetividad del primer mundo y los efectos que en esos grupos tenga dicha corrupción de los órdenes: siguiendo las propuestas de Benjamin en sus Tesis sobre la historia, no podemos rastrear los elementos significantes en los relatos épicos de los vencedores ni interrogar la historia desde su concepción grandilocuente. Una lectura “a contrapelo” nos obliga a una identificación diferente que las dimensiones en que una obra como las aquí comentadas se define, cuestionando fuertemente –éticamente– las categorías pasivas de obra-espectador. Esta es la propuesta crítica, inspirada por las visiones de la historia, que paso a explicar.

Walter Benjamin advierte sobre una empatía del historicismo alemán para con los vencedores⁶⁹, marcando un peso particular de la historia y su progresiva instalación como ente mayor omnipresente e inmóvil; al proponer Benjamin un visión contra histórica, desde el punto de vista de los vencidos, altera también la perspectiva con que se abordan los llamados “bienes culturales”, la conquista de los vencedores, índice de la barbarie de la gesta⁷⁰. La obra de arte que busca sacar a los vencidos de la oscuridad para ponerlos ante los ojos de los ocasionales y muchas veces inconscientes vencedores, circunstancialmente travestidos de público del arte, sólo podría irrumpir como fuerza emancipadora en cuanto permita mover el punto de observación (de los vencedores a los vencidos), y esto obliga la adquisición de un papel activo por parte del observador, el compromiso de su subjetividad para políticamente *renunciar a su papel de espectador y hacerse parte de la obra*. En esto consiste el mayor potencial de los ejercicios del arte contemporáneo en los cuales esta

⁶⁹ Benjamin, Walter (2000). “Sobre el concepto de historia”, compilado en *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago: LOM Ediciones - Arcis.

⁷⁰ *Ibíd.*

investigación se basa: en abrir el espacio de la obra para permitir (más aún, incentivar) la movilidad disruptiva de los actores convocados. Como correspondencia simbólica, el traslado del espectador a la obra, un *volverse obra*, es la identificación radical con los vencidos y en este sentido, la alteración definitiva de los estatutos del arte.

Esto, por cierto, no viene dado por la obra en sí misma. Se trata de una acción posterior hasta cierto punto independiente de la propuesta inicial, nuevamente el coeficiente del arte que señalaba Duchamp, pero su instalación como herramienta crítica permite evaluar el rendimiento de la obra en cuanto a sus procedimientos y decisiones de socialización. Desde ahí es posible re-interrogar las obras, identificar sus filtraciones y proponer los desafíos y perspectivas para un arte de materialidad política y social. Precisamente de esto se ocupará el tercer capítulo de la presente investigación.

4. Industria cultural y capitalismo cognitivo.

Hasta aquí he indagado en la búsqueda de los materiales políticos y sociales del arte. Las relaciones del sujeto en la formación de comunidad y sociedad; las estructuras de poder que caracterizan las acciones del cuerpo y su constitución biopolítica; y la presencia de la historia, no sólo como temática ineludible para los artistas contemporáneos, sino como propuesta ética para una estética emancipadora. En esta última parte del presente capítulo se espera fundamentar una cuarta instancia, aquélla que observa la cultura como parte de una industria, en la cual el conocimiento en general (y el arte en particular) se vuelve un objeto intercambiable y transable, un elemento protagonista de las relaciones de mercado.

No es objetivo de esta parte construir una genealogía de la industria y revisar las posturas filosóficas que analizan el papel de los medios de producción desde lugares tan influyentes para el pensamiento occidental como es la Escuela de Fráncfort, por ejemplo; tampoco identificar en esos focos de tensión una herencia teleológica para pensar las problemáticas actuales en la configuración de las relaciones humanas y sus dinámicas con el capital y el poder político; si bien se consideran estas concepciones como base teórica, se persigue aquí proponer un mapa de prácticas actuales –las del mundo globalizado, podría decirse– ante las cuales la producción artística reacciona, en primera instancia, para luego deshacer cadenas de significados naturalizadas en la cotidianidad del quehacer público. Sin perjuicio de aquello, la división del trabajo, la tecnificación y la administración, temas por excelencia de la Teoría Crítica, aparecen aquí como el subtexto que actúa de soporte de las aristas que dan forma a las reflexiones que siguen.⁷¹

⁷¹ Me refiero principalmente a la lectura de textos clásicos como “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, Walter (2009) en *Estética y Política*. Traducción de Tomás Joaquín

Paul Ardenne en su libro *Arte contextual* constata un interés de los artistas por la economía. Bajo el concepto de *Economics Arts* se propone agrupar obras que ponen la economía como tema central, destacando en la terminología su naturaleza política. Un recorrido por los diferentes ejemplos de un arte de este tipo posibilita la constatación de giros estéticos basados en los modos de producción durante el siglo XX: “Preocupación mayor hoy en día, la economía es al arte lo que el desnudo, el paisaje, o el imperativo de novedad fueron en su momento al neoclasicismo, al impresionismo y a la vanguardia: un móvil para crear tanto como un tema de moda.”⁷²

Varios términos convergen para el interés de estas ideas: economía, industria, mercado, producción, materialidad. Siguiendo a Ardenne, “en un principio se establecen los lazos genéricos entre economía y artista en nombre de la noción de mercancía. El artista presume incluso de crear sus propias estructuras de distribución para darle salida a su producción”⁷³. Este punto de partida, que tiene ejemplos tan emblemáticos como el trabajo de Andy Warhol, es el punto de partida de una evolución que apunta a lo que Ardenne llama *management directo*, un estadio actual de la relación, donde el artista actúa más como un empresario que como un trabajador dependiente de su trabajo material.

Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta) y *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1994). Traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Editorial Trotta). De este último tomo un párrafo que puede presentarse como una premisa:

“También las obras históricas deben proporcionar material. La posibilidad de usar y valorar ese material no ha de ser buscado directamente en la industria, sino directamente en la administración. [...] La forma histórica, claro está, se ha convertido en un impedimento y se prefiere clasificar rápidamente el material desde el punto de vista de una determinada tarea administrativa: el control de los precios o del estado de ánimo de las masas” (p. 288).

⁷² Ardenne, Paul (2006). óp. cit., p. 146.

⁷³ *Ibíd.*

En este contexto, en que la producción artística actuaría como eco exacto de la economía liberal, ¿tiene el arte alguna posibilidad de emerger como una alternativa disruptiva? Y más allá, ¿por qué debería actuar en esa dirección?

Estas preguntas adquieren características ideológicas y éticas. Ardenne compara la actividad artística con el andamiaje empresarial al agrupar desde mercado hasta activismo bajo la misma marca de la alianza económica y sus rendimientos. Sin embargo, un arte de materialidad social y política, según los preceptos que marcan esta investigación, no sólo podría echar mano a problemáticas tradicionalmente ajenas a la disciplina, sino que además con estas intervenciones podría generar una fractura que repercuta también en el ámbito del material escogido. Si cada obra únicamente reproduce las estrategias económicas (lo que también es un gesto político, incluso altamente ideológico), abandonando el sentido crítico, no está cuestionando la estructura profunda de ésta y, por tanto, rompe con la condición de este tipo de procedimientos: en clave de Benjamin, estaríamos en presencia de un gesto equiparable con la estetización de la política y no la política de la estética ni la estética de la política. Más aún, considerando el poder hasta hoy incontrarrestable de la economía y sus argumentos políticos (más precisamente el actuar notable del capital, convertido en acumulación de poder), un giro poco agresivo y limitado a repetir estrategias mercantiles derriba la resistencia a una mercantilización total de la estética y la estetización total del mercado.

Comenzaré por analizar algunas ideas acerca del cambio de las funciones de lugar del arte, que una vez potencialmente fuera del museo se da a la tarea de interrogar otros límites: los de una comunidad, un país, un continente. Bajo la señal de la globalización, pondré el foco en el desplazamiento progresivo de los centros y las periferias, cerrando con

la propuesta de un modelo cuántico para la comprensión de dichos movimientos. A continuación ordenaré algunas discusiones sobre la privatización de los símbolos y la capitalización del conocimiento. Comentaré también algunas obras que, a mi juicio, problematizan la posición del artista y permiten la entrada de estos conflictos como nueva materialidad.

4.1. Deslocalización, centros, periferias y globalización. Una propuesta cuántica.

Los términos presentados en la introducción de esta parte convergen en una pregunta de fondo: la pregunta sobre la cultura. Es decir, una vez constatada la desterritorialización de la economía y las comunicaciones, vale revisar la desterritorialización del arte y la cultura, evidenciada por los movimientos de la institucionalidad y la política de las mismas, complejizando los intercambios entre centro y periferia. Para Nelly Richard, la aparición de los llamados *estudios culturales* viene a concretar cierto interés del centro –Estados Unidos– por algunos aspectos de la cultura latinoamericana; ese modelo “exportado” de investigación académica e intelectual (y por tanto, de institucionalidad) ha despertado una alerta en cuanto los “estudios culturales no sólo remiten en su designación al antecedente de un proyecto cuya circunstancia internacional es ajena a la tradición latinoamericana, sino que además revisten la imagen de un paquete hegemónico debido al exitoso grado de institucionalización académica que hoy exhiben desde Estados Unidos”⁷⁴. La simultaneidad de los procesos y la crisis de ese Centro⁷⁵ (ahora ya más generalmente Europa y EE.UU.) llevan a la necesidad de repensar estas categorías, en cuanto la periferia no puede ser explicada desde una ecuación exportada. En este desplazamiento, Richard propone el concepto de *función-centro*. Su origen estaría dado por:

- 1) el discurso posmodernista es un discurso que se articula dentro de las fronteras de la autoridad que siguen garantizando el predominio del Centro- predominio que tiene su

⁷⁴ Richard, Nelly (2005). “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana” en Mato, Daniel (Comp.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

⁷⁵ Puntualiza Richard: “La jerarquía del Centro no sólo se basa en una máxima concentración de medios y recursos, ni en el monopolio de su distribución económica. La autoridad que ejerce el Centro como facultad simbólica procede de las investiduras de autoridad que lo habilitan para operar como función-centro, es decir, como punto o red que opera un número infinito de sustituciones de signos, que asegura la convertibilidad y traductibilidad de los signos.” Richard, Nelly (1998). “Interceptando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso Académico y Crítica Cultural”, en Santiago Castro-Gómez, Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Miguel Ángel Porrúa: México D.F, pp. 285-286.

fuerza en el trazado euro-norteamericano. Pero es a la vez un discurso que se distingue por teorizar el estallido del Centro y la proliferación de los márgenes. 2) la llamada Periferia es ahora uno de estos márgenes resemanizados por el léxico posmoderno de la crisis del Centro y convocado por él a revalidarse como ejemplo de su teoría de descentramiento.⁷⁶

El desplazamiento de estas nociones desde un lugar fijo hacia una *función* de características más movedizas viene a precipitar una arquitectura emergente que, si bien nace de las formas de pensar la irrupción del arte latinoamericano, vuelve posible instituir una referencia dislocada para la búsqueda de una práctica artística cuya acción releve las asperezas entre la creación de industria y un arte crítico. ¿Por qué las situaciones generadas desde esa relación pueden considerarse “asperezas”? En otras palabras, ¿por qué un arte de materialidad social y política tendría que emerger de una deslocalización de los símbolos?

Primero, las ideas sobre el centro y el margen apuntan directamente a una arquitectura del poder, esta vez determinada por un factor discursivo:

La autoridad teórica de la función-centro reside en ese monopolio del poder-de-representación según el cual “representar” es controlar los medios discursivos que subordinan el objeto de saber en una economía conceptual declarada superior. Por mucho que se invite a América Latina a debatir sobre la crisis de la centralidad de la institución cultural como aparente protagonista de una subversión del canon metropolitano, la red que articula los debates [...] es la certificada por el poder fáctico de lo internacional.⁷⁷

Binomios como local/global o centro/periferia y sus respectivos desplazamientos ponen al descubierto la noción de límite. Lejos de la determinación de ese estadio, y en sintonía con la propuesta de *función*, el límite es aquí una pregunta susceptible y dinámica, cuyo principal potencial de acción es la imposibilidad de ser anclado. Más aún, si ha de definirse, tendería a

⁷⁶ Richard, Nelly (1993). “Descentramientos postmodernos y periferias culturales. Los desalineamientos y realineamientos del poder”, en *Art from Latin America./La cita transcultural*. Museum of Contemporary Art: Sydney, pp. 114-115.

⁷⁷ Richard, Nelly (1998), óp. cit., p. 287.

acercarse más a un modelo cuántico de probabilidades que a una ecuación de identidad, en cuanto considera siempre un margen de error.

4.1.1. Una propuesta cuántica.

Un hecho que tiene la misma posibilidad de suceder o no suceder es, hasta que se produce la observación del mismo, una superposición de un estado y del otro. Sólo al realizar la observación sabremos si ha sucedido una cosa o la otra, limitándonos hasta entonces a las probabilidades del acontecimiento. Ésta es, a grandes rasgos, la premisa del experimento teórico conocido como el *gato de Schrödinger*. Con él, el científico Erwin Schrödinger buscaba explicar uno de los tantos fenómenos concernientes a la teoría cuántica, en el cual la idea de que mientras un estado no fuera constatado por la observación, éste ostentaría dos características opuestas superpuestas: en el caso del gato, mientras no se abriera la caja y se supiera si está vivo o muerto, estaría vivo y muerto.

A esta primera noción cuántica sumo una segunda: bajo determinadas condiciones, mientras mayor precisión se le quiera dar a la obtención de información en ciertas combinaciones de variables, menos información se tendrá acerca de alguna de esas variables. Por lo tanto, se infiere que no es posible saber la totalidad de los datos, sino sólo tener una aproximación probabilística de ésta⁷⁸.

La combinación de ambos principios forma una estructura compleja. No podremos determinar algo hasta observarlo, pero la observación cambiará lo observado, volviéndolo exactamente indeterminable en su totalidad. En este sentido, se puede traspasar este

⁷⁸ Esta definición se conoce como “Principio de incertidumbre” y constituye una de las principales diferencias entre la Física Clásica y la Cuántica. No es mi intención ahondar más profundamente en estas teorías de gran complejidad, sino tomar sus conclusiones investigativas y experimentales como base de un modelo científico posible para la ruptura de las relaciones tradicionales que se dan en la dinámica de los símbolos, sobre todo en lo que respecta a su acción frente al poder y en la determinación de una noción de límite.

sistema a la búsqueda y determinación del límite, tanto simbólico como cultural/territorial. Aquello que marcara los terrenos del adentro y del afuera (y con esto, centro y margen) tan notablemente que permitió ordenar categóricamente no sólo las manifestaciones culturales, sino también las prácticas del poder, absorbiendo las primeras en el entramado de normas de la segunda, se transforma bajo la lupa de inspiración cuántica en un ente escurridizo, solamente abordable desde un afán previamente determinado y, por tanto, determinante.

Es decir, la aplicación de una lectura del margen, y su posterior revelación, carga en sí misma un orden heredado que define de antemano qué es margen y qué es centro. Esta posición del observador permitiría obtener datos sobre ese margen (una dinámica de la alteridad), pero a costa de clausurar su tiempo o su lugar; si no se ve afectado el lugar del observador, el resultado será siempre parcial y, por tanto, incierto en su totalidad. La totalidad, por consiguiente, ya no puede ser aprehendida como exactitud, sino sólo pensada como una superposición: es centro y periferia a la vez, en cuanto ya no es medida desde las dinámicas del poder y los sistemas de producción cultural, sino desde una atomización simbólica susceptible a las interferencias que produce la interacción. Por tanto, la probabilística del modelo cuántico adquiere aquí la característica de potencia subjetiva: los enunciados del movimiento cambiarán a cada pronunciación que se haga de éste.

Esta idea de *límite cuántico* se presenta aquí como un eco de las discusiones emanadas desde las teorías de la *subalternidad*, que describen un lugar para pensar los conceptos de centro/periferia y límite.

En la teoría marxista, particularmente en Gramsci, la subalternidad se construye a partir de la relación del sujeto con su circunstancia histórica, inscrita dentro de los medios de producción. [...] Y dado que el sujeto subalterno es un sujeto dominado, el pensamiento sobre y desde él aparece primariamente como una negación, como un límite. Esta negación invoca agendas intelectuales que abarcan todo el campo cultural, desde la

escolaridad hasta las representaciones disciplinarias. La dinámica entre estas determinaciones y condiciones viene a constituirse en agencias.⁷⁹

La idea de que la subalternidad se presente como un significado flotante propicia una discusión acerca de las particularidades teóricas y sus ajustes, principalmente al definir el papel de los actores sociales en los sistemas de producción. En el texto de Ileana Rodríguez se sigue cierta discrepancia nacida desde el Grupo de Estudios Subalternos de la India, particularmente con la forma de fijar el concepto de proletariado:

[...] por eso el grupo acudió a la noción de subalternidad, un término genérico que abarcaba clase, género, casta, oficio, etnia, nacionalidad, edad, cultura y orientación sexual. Es decir, todo lo comprendido dentro de la dominación, que ellos estudiaron ya directamente en el campo de las representaciones culturales, constituidas en disciplinas".⁸⁰

Y, más concluyentemente, "la subalternidad se constituye así en un lugar epistemológico presentado como límite, negación, enigma. [...] "Límite" es el lugar donde la historia deja de ser tematizada como acontecimiento (lugar de las épicas desarrollistas agenciadas por los ciudadanos, la modernización y el Estado hegemónico) y empieza a ser ontos: "ser" y "estar" como lugares filosóficos, lugares culturales"⁸¹.

Estas variaciones que introducen alternativas abiertas para someter a revisión las dinámicas actuales de la industria y del mercado (como acción concreta de la conveniente inamovilidad hegemónica de los estadios céntrico y periférico) marcan una posición teórica – una movilidad contra-clausura, una desnaturalización– que posibilita la comprensión del límite como lugar de disputa y de acontecimiento, más que como separación de un acá y un

⁷⁹ Rodríguez, Ileana (1998). "Hegemonía y dominio: Subalternidad, un significado flotante", en Santiago Castro-Gómez, Eduardo Mendieta (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Miguel Ángel Porrúa: México D.F.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 84.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 86.

allá. El límite como un espacio con potencial propio en el cual puede tener lugar la acción simbólica, pero también puede convertirse en ella.

Los tres artistas cuyas obras son convocadas aquí comparten la utilización indistinta de ese espacio. Un dibujo de aquello, una descripción de las funciones alterno/subalterno, puede venir dado por los movimientos que cada uno ha hecho al elegir el lugar donde vivir y trabajar. Por una parte está el traslado Santiago-Nueva York de Alfredo Jaar. Inmediatamente su trabajo sale del contexto chileno, y con esto de los temas locales, para insertar una mirada del margen en el primer mundo. Su intervención en Times Square, Nueva York, es tal vez el mejor ejemplo de esto. Sin embargo, a medida que su cuerpo de obra crece y se expande, Jaar moviliza la función del centro y de la periferia a lo largo del mundo, y tanto a nivel local, en una pequeña comunidad o barrio, como en lo concerniente a conflictos de nivel planetario, acusa cada vez el silenciamiento de los marginados. Traigo nuevamente a la discusión una obra que mencioné al comienzo de este capítulo, *Cámara Lúcida*, en la cual Jaar concreta una subversión de las relaciones centro-periferia, valiéndose para ello de la figura siempre solemne y quieta de un museo. Se hace cargo de esta manera de uno de los principales pasos de la institucionalidad artística por llegar a los márgenes, esta creciente creencia de que trasladando un espacio de arte desde un barrio céntrico comercial hasta otro alejado y olvidado, se está trasladando la cultura. Jaar parece advertir que no se trata de aquello. Que el cambio de función requiere precisamente de un desalojo no solamente de las localizaciones geográficas, sino también de las prácticas dominantes. A la esfera de las políticas públicas culturales, mediante la cual se pretende que el arte llegue a todos, el artista chileno suma el factor del contenido: qué se mostrará ahí, por qué y qué relación tiene con el barrio que lo cobija. Su estrategia consiste en mudar la producción

simbólica desde el eje que representa el mismo (ejerciendo la función-centro) hacia la comunidad.

Segundo, el traslado Bélgica-Ciudad de México de Francis Alÿs. El nuevo escenario es el de una ciudad compleja, que en sí misma guarda las más diversas tramas sociales y políticas, muy determinadas por su cercanía geográfica con EE.UU. Alÿs, ahí, se comporta como un observador y no traslada núcleos de poder, sino que éstos se tensan como resultado de sus acciones mínimas, perturbaciones sutiles de los lazos que forman el tejido de dicha ciudad. Al relevar prácticas constitutivas, el artista belga no se ocupa de instalar el límite como territorio, sino de convertir la ciudad completa en ese límite. El corpus de su trabajo puede ser visto como un completo estudio etnográfico del movimiento humano y las fuerzas que lo determinan, y la relativización de los órdenes viene dado por un punto de referencia diferente: el de una persona que usa el desmarque como método de inserción social y que, al final de cada ejercicio, fija un nuevo punto de inicio, uno de un desenlace incierto.

Para Alÿs, una creciente fascinación con las diversas maneras como se desarrollan en México resistencias contra la modernidad occidental iba de la mano con su propia inclinación a evitar las conclusiones definitivas. En Ciudad de México, las varillas de hierro que surgen de los techos en todas partes sugieren a veces una ciudad entera en estado de ensayo, para una presentación que puede o no completarse.⁸²

Este principio de incertidumbre llevado adelante principalmente a través del gesto de la repetición, permite leer en Alÿs un laboratorio de experimentos igualmente sociales y simbólicos que borran cualquier intento de volver progresivas o lineales las conclusiones y consecuencias de la alteración introducida. Una afirmación del mismo artista, a propósito de su obra *Turista*, puede resultar particularmente esclarecedora:

⁸² Ferguson, Russell (2009). *Francis Alÿs, política del ensayo*. Texto para el catálogo de la exposición del mismo nombre, realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, Colombia.

En ese momento pienso que se trataba de cuestionar o aceptar los límites de mi condición de extranjero, de “gringo”. ¿Qué tanto puedo pertenecer a este lugar? ¿En qué medida puedo juzgarlo? Al ofrecer mis servicios como turista oscilaba entre el ocio y el trabajo, la contemplación y la interferencia. Estaba comprobando y denunciando mi propia condición. ¿En qué lugar me encuentro realmente?⁸³



23. *Turista*. Francis Alÿs, 1997.

Por último, quisiera mirar desde esta perspectiva de límite, incertidumbre y funciones centro-periferia el trabajo de Santiago Sierra, radicalmente diferente al enfoque expuesto en los otros dos artistas. El traslado de lugar que describe la trayectoria de Sierra, Madrid-Ciudad de México, encierra una búsqueda personal y profesional en contra de las tendencias de la época en que se realizó. A través de una beca, la llegada de Sierra a México significa el traslado desde un centro a otro, completamente diferentes entre sí. Pero si bien Sierra utiliza la misma estrategia, la de visibilizar una práctica social, el lugar desde donde se concibe no se ubica en el margen, sino en el lugar dominante. Sierra administra los recursos profundizando ese lazo vertical frente al cual no es posible abrir una nueva localización de función. Al contrario de Alÿs, quien evita la clausura de sus obras, Sierra bloquea la entrada de toda lectura incierta. Más allá de la tensión y suspenso que tengan algunas de sus obras –

⁸³ *Ibíd.*

tensión emanada principalmente del encuentro directo del poder con los grupos marginados– el resultado de cada trabajo es y será el mismo observable en cualquier relación laboral actual. Sierra está hablando de un sometimiento total para lo cual existen reglas que no necesita transgredir, pues son la transgresión definitiva. Por tanto, la variación de lugar en el trabajo del artista español tiene repercusión en el “mundo del arte”: es éste quien no acostumbra a convivir con el margen, el que se incomoda y acusa un golpe que considera gratuito, aun cuando esta inclusión no tiene que ver con una participación de la subjetividad, ni mucho menos la apertura de un espacio igualitario, sino que es la acusación directa a la elite y al hecho de que ésta no pierde su condición por cambiar el contexto de interacción.

4.2. Capital inmaterial.

Cuando se habla de límite y relaciones tradicionales entre centro y periferia, se está marcando, a la vez, una guía con la cual se determinará una forma de relación entre unos y otros. Esta necesidad de establecer una norma aparece justamente en el contexto globalizado: se reconoce un otro y se intenta conocerlo para dotarlo de un lugar, de un aspecto, de un rango de acción. La herramienta escogida para posibilitar estas relaciones es el mercado.

No es algo nuevo la estrecha relación entre arte y poder (esta vez, particularmente económico). Lo nuevo aparece en cuanto este último instala una ilusión sobre las simetrías, confundiendo el intercambio cultural con la absorción y manipulación de potencias simbólicas. Se trata de una paradoja: cuando el centro hace un espacio para una manifestación de la periferia, ese gesto institucional se transforma en representación. No sólo se asiste al control de cualquier efecto indeseado de la acción periférica, sino que se desplaza su única función –la de la producción simbólica, la producción cultural– para instalar en su lugar un discurso narrativo sobre el descubrimiento del *otro*.

No es sólo la aprehensión de una cultura, sino la aprehensión de *la* cultura.

Con el desarrollo tecnológico, las consecuencias de la economía comienzan a movilizarse desde lo material a lo inmaterial. En palabras del académico chileno Carlos Ossa:

En ese contexto, distintos autores que no solamente vienen de la economía política, sino que también de los estudios culturales y de aquellos que han investigado las transformaciones de la industria cultural, acuñaron el concepto de capitalismo cognitivo para referirse a una etapa en que la producción simbólica se vuelve el eje de lo que podríamos llamar la nueva economía contemporánea. [...] Es decir, si lo miramos desde otro punto de vista, citando a Adam Smith: la riqueza de las naciones, o mejor dicho la nueva riqueza de las naciones, ya no se basa en las mercancías, sino que se basa fundamentalmente en los efectos de relaciones que producen esas mercancías. ¿Y qué

es lo que estas mercancías virtuales, cognitivas están proponiendo? Que tú vendas tu creatividad, que sea tu creatividad el objeto de intercambio permanente, ya no el resultado de la creatividad. [...] Entonces si ustedes se dan cuenta, el capitalismo cognitivo en el fondo ya no está preocupado de producir cosas, sino de apropiarse de la dimensión creativa previa a la producción misma, entonces es un cambio en la relación entre conocimiento y economía.⁸⁴

Con este cambio de relación se concreta la marca sobre la producción cultural actual, desde la literatura, la música, la industria audiovisual y, en general, cualquier forma de creación y conocimiento. Los sistemas de producción adquieren un carisma distinto y se instala el concepto de *capital humano*, que “se define como un conjunto de capacidades productivas que un individuo adquiere por acumulación de conocimientos generales o específicos”⁸⁵, cuestión clave para incluir al ser humano como individuo en el centro de estas nuevas competencias. El sujeto devenido a individuo-capital actúa en el mismo registro que el sector financiero. Se asoma un nuevo alcance de la desterritorialización.

El contexto tecnológico del cual surge la inmaterialización del capital, un giro de carácter filosófico del mercado, tiene especial eco en el marco de lo simbólico. Si han de cambiar las condiciones de la relación, es pertinente entonces pensar en una dislocación de las referencias que configuraban el acto representativo. En los países del primer mundo, apunta Laymert Garcia Dos Santos⁸⁶, se instala la idea del “trabajador libre”, una despersonalización que asegura la entrada eficaz de los medios como organizador y controlador de la cultura; una industrialización del espíritu que, “como afirma el teórico alemán Hans Magnus Enzensberger, [...] supone cuatro condiciones:

⁸⁴ Ossa, Carlos (2012). *Entrevista*. Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile.

⁸⁵ Vv. Aa. (2004). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, p. 153.

⁸⁶ García Do Santos en Guattari, Félix; Rolnik, Suely (2005). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traducido por Florencia Gómez. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

- Un pre-requisito filosófico: el racionalismo.
- Un pre-requisito político: la proclamación de los derechos humanos, particularmente la igualdad y libertad.

- Un pre-requisito económico: la acumulación de capital.
- Un pre-requisito tecnológico: la industrialización.”⁸⁷

Son precisamente estos pre-requisitos los que se presentan como pilares de una base constructiva en la que el arte y sus estrategias encuentran la posibilidad de filtración. Resumen de manera particularmente sintética los lugares en donde se cuele una instancia simbólica de contra-lectura (y por cierto, contra-práctica), un territorio nuevo. ¿Cómo se pueden leer, ahora desde aquí, algunas de las obras tratadas en este texto a propósito de las reflexiones sobre la comunidad, la biopolítica y la historia? Cuando Santiago Sierra ocupa el papel del empleador o Francis Alÿs ofrece sus servicios como turista en Ciudad de México, lo que se produce es la intervención concreta de los sistemas de producción. La acción es la de empujar un eslabón para poner ahí la experiencia sensible, ocupar de manera física un espacio en la cadena, con el único fin de problematizarla, dejar al descubierto su mecanismo y, de paso, su perversión. Es la investidura simbólica de la acción, su legitimidad artística

⁸⁷ García Do Santos observa una diferencia en la forma de comprender el papel de los medios en EE.UU. y Europa, y en países como Brasil. En el primer mundo “el punto de partida es una pregunta doble: por un lado, lo que los medios producen para la masa de individuos despersonalizados, anónimos, intercambiables, descodificados, esa categoría denominada “trabajador libre”; por otro lado, lo que el trabajador libre produce a partir de eso, o sea, lo que fabrica con los enunciados, las imágenes que lo bombardean todo el tiempo”. En Brasil, en cambio, confluyen un capitalismo moderno y prácticas culturales precapitalistas, cuestión que puede extenderse a gran parte de la realidad Latinoamericana. Con esto me interesa destacar la necesidad cierta de enfrentar estos temas teniendo en mente las características propias del territorio, pues sería una contradicción teórica armar un paisaje crítico de la desterritorialización tomando como referencia un régimen cuyo fin es la misma desterritorialización hegemónica. La particularidad Latinoamericana residiría en que aquí “conviven y se conjugan en un mismo drama dos mundos: el mundo de las personas, donde todos son “gente”, por encima de la ley, de una manera u otra manera, es el mundo de las relaciones sociales personalizadas que posee un código altamente elaborado. [...] Por otro lado existe el mundo de los individuos, impersonal, regido por la ley igualitaria y universalizante. Como afirma Roberto Da Matta: ‘Las leyes sólo se aplican a los individuos, nunca a las personas’”. *Ibíd*, p. 81-84.

garantizada por la condición relativa de artista-empleado y artista-empleador, la que activa la explosión de sentido en una concatenación dormida y pasiva, inmersión que sustenta la potencialidad política del gesto, sin nunca prescindir de lo primero: con diferente impulso ético, el artista debe *estar ahí*, no sólo como enunciador, sino también comprometiendo su “capital humano”, su cuerpo, su intelecto, su deseo.

Capítulo 3.

Estrategias y prácticas. De una estética a una poética.

Progresivamente, se ha intentado allanar aquí un camino para pensar algunas manifestaciones del arte contemporáneo desde un paradigma distinto, una versión actualizada y hasta cierto punto radicalizada del espíritu que inspiró a Bourriaud para hablar de una estética relacional: un arte de material social y político, cuyos procedimientos correspondieran con exactitud a aquéllos que tienen lugar en las interacciones entre los sujetos y de éstos con el poder.

A lo largo del primer capítulo se fijaron los antecedentes de los artistas aquí estudiados y una línea crítica de este tipo de arte a lo largo de los diferentes momentos de la historia del arte; ¿cuáles serían estos materiales políticos y sociales para un nuevo paradigma? Esa pregunta es la que guía el segundo capítulo, intentando cristalizar cada concepto teórico a una obra o proceso simbólico. Si bien ahí se hace mención a operaciones clave para la producción artística, el asunto de las estrategias de un arte de rendimientos políticos requiere de una mayor pesquisa y de un análisis más exhaustivo. Una vez revisados los materiales disponibles me propongo, en este último capítulo, establecer los puntos referenciales que permitirían reconocer este tipo de arte y su lenguaje, emparentado directamente con la práctica de la política ciudadana contemporánea. Poniendo el acento en el sujeto y su interacción social, la reflexión hace aparecer varias interrogantes: ¿cómo actúan estas obras?, ¿qué operaciones describen?, ¿bajo qué denominación se pueden agrupar?

No es una generalización ni una clausura. Lejos de eso, la construcción de una suerte de manual de estilo apunta principalmente a desarrollar un glosario teórico y estético que sirva de síntesis; pero por sobre todo, que ayude a definir los campos de evaluación que puedan guiar eventuales conclusiones en esta investigación. Siguiendo una línea de apertura

conceptual, intento llegar aquí a un modelo flexible y dinámico que sienta las bases para la irrupción de futuras preguntas acerca de los deberes de la actividad artística.

A través de seis secciones, pasaré a describir los procedimientos estructurales de un trato nuevo entre el arte y su entorno, pero sobre todo, una posibilidad del arte como acto social.

1. El artista-productor.

Quizás lo más evidente en la aparición de un arte de material social y político es el cambio radical en la función que cumple el artista. Se trata de estatutos puestos en duda desde hace varias décadas, sintetizados en el gesto inaugural de Marcel Duchamp y su *Fuente*, en 1917. En esta progresión de tensiones que son, podríamos decir, nuclearmente vanguardistas, se instala un eslabón creativo en que el artista cumple muchas funciones, de diferente naturaleza, generalmente asociadas a otras profesiones y oficios. Más todavía: sumergido en un territorio difuso, el artista pone en entredicho las categorías de autoría y creatividad.

Sin embargo, no sólo se trata de un asunto formal. Cuando nombro este cambio de función del artista como “artista-productor” tengo en mente a Walter Benjamin y su texto *El autor como productor*. Ahí no sólo se establece una propuesta metodológica (y con esto ineludiblemente un problema estético), sino que también se hace una defensa ideológica del trabajo del autor. En palabras de Bolívar Echeverría, en la presentación de la edición del texto de la cual es traductor,

[...] la calidad se mide de acuerdo a un criterio muy especial: la capacidad que muestra una obra de arte para dar cuenta de los problemas técnicos que la historia de su oficio, como proceso conectado íntimamente con el devenir del conjunto de la sociedad, le plantea en general, y particularmente en el caso de una tecnología y una sociedad modernas, enfrentadas a la inminencia de un cambio radical.¹

Más allá de la vocación revolucionaria que Benjamin pone sobre la mesa en medio de la vanguardia europea –el centro del discurso que elabora– esta definición habla muy fuertemente de un artista volcado a su contexto, aun cuando no contemple una opción superadora, como he intentado mostrar a lo largo de esta investigación, particularmente con el trabajo de Santiago Sierra. La opción revolucionaria en los procesos creativos trae, sin

¹ Benjamin, Walter (2004). *El autor como productor*. Traducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca, p. 12.

embargo, una instancia a evitar para un artista-productor: la de un actuar en falso, que se aleje de un rendimiento simbólico radical para quedarse en el gesto reaccionario. Si para Benjamin esto último tiene que ver con el destino privado del pensamiento, un artista-productor actual despliega los efectos de su obra en el ámbito de lo público². Fuera quedan entonces las reflexiones del devenir interior del artista, sus tormentos o sus preguntas personales sobre la existencia. El artista-productor es, por sobre todo, un interrogador acerca de las condiciones materiales de la vida.

*

La experiencia se constituye como un factor fundamental de observación. Los traslados de un país a otro, de una comunidad a otra o el simple habitar en la ciudad se traducen en estudios de campo que determinan la observación del artista-productor. No es el trabajo concentrado de taller ni la búsqueda interior de la inspiración la que guía sus intereses, sino el contacto directo con el mundo. El dibujo de la realidad coincide con el espacio de trabajo y el quehacer simbólico no pierde nunca su nexo con ésta. Sin ese contexto, pierde todo sentido. Los puntos de vista de este observador son, sin embargo, de la más variada naturaleza, y van desde un proceso de inserción hasta el de agente de negociación con las más altas esferas del poder. La posición de turista o paseante de Alÿs; la de empleador de Sierra; la de investigador y gestor de Jaar son todas estrategias de observación aun cuando se den en el desarrollo de la obra. El artista necesita apropiarse de un lugar de observación que le permita materializar su enunciado, alejarlo de especulaciones puramente estéticas para instalarlo en la mitad de las relaciones humanas.

² “[...] ¿pero de qué vale si en la política lo decisivo no es el pensamiento privado sino —como dijo Brecht algunas vez— el arte de pensar en la cabeza de los otros?”. *Ibíd.*, pp. 34-35.

Desde ese punto, y desde la renuncia a la concepción individual de una obra en su totalidad, aparece fuertemente la idea de la multidisciplina como requerimiento fundamental de la obra. Esto es especialmente característico de un productor, quien coordina una serie de especificidades técnicas en la realización de un acontecimiento. En esta coordinación, el artista renuncia a la vez a cualquier especificidad del arte, moviéndose desde sus reflexiones de taller hacia el trabajo de campo del sociólogo, del antropólogo, el economista, del historiador, en fin, se convierte en un entendido de la trama social. Pero no basta la actuación múltiple del artista. El diagnóstico de la realidad y el trabajo que le sigue requieren por lo general una realización colectiva. La elaboración de las distintas instancias de la obra cuenta con la participación de varias personas: técnicos, profesionales e investigadores dotan a cada proyecto de un espacio efectivo de desarrollo.

Y así como existe poca atención al trabajo individual, la obra como tal deja de ser un producto únicamente objetual. En una primera lectura, dicha categoría podría parecer inapropiada cuando el conflicto estético reside justamente en la representación. Pero se trata de algo aún más radical. La categoría objetual instala en el acto expositivo todas las líneas de fuerza trazadas por siglos de historia oficial del arte. Establece sin dificultad los límites y cada actor reconoce de inmediato su posición, dirigiendo las repercusiones de la obra al esperable y deseable mundo emocional-intelectual del espectador, coartando la posibilidad de un efecto expansivo y poniendo en entredicho el rendimiento del gesto. El artista-productor, entonces, no tiene por fin la elaboración de objetos, sino el desarrollo de un diseño que se proyecta *en y desde* un determinado contexto.

¿Significa esto una anulación de la figura del artista-creador? Si se mira bajo el prisma de la originalidad y la elaboración de piezas únicas, sí. El artista es más bien un enunciador, que

se vale de las herramientas del lenguaje social, sus códigos y prácticas, para relevar críticamente una situación ya existente. Estas preguntas tienen un desarrollo en el área de la sociología del arte. Según lo define Janet Wolff, “la llamada sociología del arte es el estudio de las prácticas e instituciones de la producción artística [...] esto implica necesariamente el estudio de las convenciones estéticas, así como el lugar específico y socialmente definido del artista en cualquier época”³. Propone un estudio integrado del arte como práctica situada en la cual tiene lugar una mediación entre códigos estéticos, instituciones y procesos materiales, sociales e ideológicos. El artista ocupa un lugar en el centro de esta mediación, posibilitando –o bien obstaculizando– los sentidos de estos flujos de expresión.

La autora presenta dos argumentos para reemplazar la figura del artista como creador por la del artista como productor: el primero se refiere al equívoco que salta a la vista al pretender que un artista individual realiza sus enunciados desde un punto cero. Se constata el hecho de que actúa sobre la implicancia de muchas otras personas en el proceso de producción, quienes a su vez son parte estructural de diferentes procesos sociales; en segundo lugar se apunta a dichos procesos constitutivos como una totalidad compleja que debe considerarse lejos de la simplificación del sujeto “como entidad coherente y racional, sin reconocer que cualquier informe de ese tipo depende de una selección arbitraria de rasgos biográficos y de carácter, imponiendo una unidad artificial de individuo como sujeto”⁴. De aquí se desprende la materialización de la función de un artista como aquél que disuelve cualquier evocación determinista, pues no se mueve dentro de lo clasificable, sino como agente irruptor de estos límites, tanto en lo correspondiente al arte como también en las dinámicas sociales de lo público.

³ Wolff, Janet (1998). *La producción social del arte*. Traducción de Isabel Balsinde. Madrid: Istmo.

⁴ *Ibid.*, pp. 161-162.

El resultado, entonces, del trabajo del artista-productor se convierte en producto cultural que ya no encierra en sí mismo un secreto inescrutable. Al contrario, dicho producto es susceptible a ser sometido al análisis diverso en cuanto describe la misma compleja estructura de la concepción de sujeto de la cual es parte y, por tanto, abierto a la influencia de los factores económicos, sociales e ideológicos.

Con esto, lo propiamente estético deja de tener sentido como una característica aislada con un valor intrínseco, bajo cuya valoración es posible armar una escala de evaluación considerando sólo algunos aspectos –generalmente formales– de una obra. Un régimen estético exige la participación del pensamiento político crítico. Queda entonces allanar el lugar de una ética social en la actuación del artista, complejizando aún más las texturas de este producto simbólico.

*

Por lo mismo, la acción en cuestión siempre se ejecuta en nombre de ese estado de necesidad: en nombre del “arte”, cualquier cosa puede (debe) suceder. Y la imaginación soberana del artista debe velar por la puesta en escena de esa sobredosis de acontecimiento.

Rodrigo Zúñiga, La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica.

Si ha de existir un arte que trabaja directamente sobre los movimientos y relaciones que los seres humanos establecen entre sí, es necesario preguntarse sobre el espacio que ocupará ese ser humano en la administración de los símbolos y sentidos. La actividad artística, especialmente una que funciona en directa relación con la realidad, no escapa a la crisis global instalada por el rumbo del capitalismo y el desarrollo tecnológico en las

diferentes formas de organización social. Por eso la pregunta de los límites materiales del arte es también la pregunta por los límites éticos de éste.

No se trata de un área definitiva. No puede pensarse en una práctica artística devenida a práctica política alejada de las prácticas del mundo y, por tanto, la transgresión de los límites establecidos, en cuanto a consideraciones de la dignidad de un grupo o sujeto, forma parte del repertorio con que un artista-productor cuenta, para bien o para mal. Entonces, apura otra pregunta, aquélla que apunta más allá del desarrollo de una obra –un discurso, una experiencia, un lenguaje– y que tiene que ver con el objetivo de estos movimientos y gestos. Del pesimismo de Sierra se desprende el cierre a cualquier posibilidad reivindicadora de la existencia; del otro lado, Jaar parece proponer una luz a cada conflicto que aborda. La diferencia entre las estrategias de uno y otro, y la cantidad de malestar o incomodidad que producen, se instala como un coeficiente posible para ubicarlos en un lugar y otro de una hipotética escala ética. Aun así, la problemática nunca está ausente.

Yo no soy propietario de cadenas de confección de ropa barata con niños esclavos en países exóticos, tampoco vendo masivamente productos tóxicos o engaño a ancianas para robarles los ahorros de su vida, como hace la gente fina de este país. Me dedico al arte contemporáneo, que es una ocupación, no un delito. Me encantaría ver un día preguntas de este cariz dirigidas a los grandes peces gordos. Desde mi posición como artista, hago acciones puntuales, siempre dentro de la legalidad, porque no soy dueño de un banco o una momia del Antiguo Régimen. Sé lo que es trabajar y no me gusta nada, así que van con todos mis respetos.⁵

Sierra, lejos de mostrarse como artista sin ética, que corresponde más bien a una lectura que algunos críticos y muy especialmente la prensa ha hecho de él, lo que hace es tomar ese marco con una mano y compararlo con los marcos del poder: “Esto sí que es falta de ética”, parece decir en cada una de sus intervenciones. Aun cuando pueda pensarse como

⁵ Santiago Sierra citado en Novella, César (2013). “El trabajo no es necesario, el trabajo es la dictadura”, en *Artishock, Revista de Arte Contemporáneo*. Disponible en línea en <<http://www.artishock.cl/2013/03/el-trabajo-no-es-necesario-el-trabajo-es-la-dictadura/>>, [consultado el 24/10/2013].

operación estética, una discusión acerca del arte –en cuyo caso el artista se convierte en un interrogador perverso e indolente–, es innegable la aparición de una lectura que pone en tensión ya no lo atingente al arte, sino aquello determinado (perversamente, indolentemente) por el poder. Ese aparente éxito de la operación en la cual el arte sí puede aparecer como disparador de pensamiento y acción política es precisamente la prueba empírica del poder de éste.

2. Espacio, distancia y territorio.

A lo largo de esta investigación se ha señalado la insistencia de los artistas por diversificar los espacios del arte. A propósito de la crisis de la institucionalidad, se ha puesto sobre el tapete la necesidad de mover el arte desde museos y galerías para ponerlo en otros contextos que potencien su acción como gesto político. Si bien no todos los ejemplos nombrados aquí siguen este precepto como regla –que por cierto, no se presenta como tal–, todas las localizaciones estudiadas generan un conflicto al respecto.

Por un lado está el espacio público como lugar para el arte de material social por excelencia. Tal como se indicó en el capítulo anterior, la ciudad es el lugar donde se desarrolla la política y alberga con particular susceptibilidad este tipo de arte. Sin embargo, la problemática del espacio no se cierra ahí y se conecta más contundentemente con el concepto de distancia.

Distancia en el arte contemporáneo refiere principalmente a dos cosas:

1) El resultado de la medición que va desde el punto de acción de la obra hasta el lugar del receptor del mensaje, el tradicional espectador.

2) La inclusión de un recurso dedicado a definir un factor matemático, *medir distancia*, como procedimiento teórico para explicar diferentes localizaciones territoriales.

Al hablar de una distancia entre obra y espectador se está haciendo alusión, por un lado, a una distancia física. La determinación de ésta es clara en el recinto tradicional del arte y, más aún, casi siempre está debidamente señalizada. Así, en museos y galerías hay una línea no imaginaria que no se puede cruzar y que indica claramente al espectador la proximidad máxima que puede tener con la obra. Ya en la vanguardia estas categorías comenzaron a ser

puestas en crisis y la aparición de manifestaciones relacionadas con las artes escénicas complejizaron esta medición a través de la posibilidad de mutación de la obra, que pasa de ser estática a ser dinámica. Asimismo, de la mano con la dinamización de la obra, un arte de características escénicas (*happenings, performance, participación*) comienza a borrar estas distancias. En algunas de las obras que he mencionado aquí, esta distancia se relativiza a tal punto que el acontecimiento artístico sucede en el mismo lugar del espectador: el arte en la ciudad de Alÿs, por ejemplo, ubica a sus casuales espectadores en el contenido de la obra y, por tanto, como parte de ella. No existe a priori una separación entre ambas instancias y las distancias fluctúan como movimientos de ida y venida. Lo mismo sucede en obras como *La trampa*, de Santiago Sierra. En un armado más complejo, las autoridades llamadas a visitar la obra del artista en Chile pasan a ser el material mismo de exhibición frente a un “público” de inmigrantes peruanos pagados por estar ahí. Estos inmigrantes tienen un estatus aún más complejo, pues son espectador, trabajador remunerado y obra exhibida al mismo tiempo. Las distancias aquí sólo pueden ser explicadas por medio de la figura estructural que el propio artista ha diseñado para la realización, un laberinto precario, frágil, de material ligero.

Sin embargo, en esta repartición mezclada de los roles, actúa otra acepción del concepto de distancia. Si bien el público/trabajador/obra de inmigrantes coincide en lugar y tiempo con la realización de la obra, no pasa lo mismo al comparar las formas del impacto simbólico. Es decir, el efecto de la obra –el efecto político, puntualmente– no es comparable en los dos grupos de espectadores/obra que Sierra organiza. Esta segunda acepción se relaciona con una distancia cultural, dada por los lenguajes que el ejercicio instala y el lugar subjetivo que otorga a los participantes.

Esta es tal vez la distancia más compleja de manejar pues, al ser considerada factor de obra, obliga al artista a dirigir el mensaje. El rendimiento actúa como un agente hermenéutico dispar, en cuanto pone la exhibición de un grupo de participantes a disposición de la exhibición de los otros, instancia final que encierra el significado del trabajo. Los inmigrantes de Sierra, y más ampliamente los marginados de sus obras, son parte fundamental de su construcción; las líneas de su presencia calzan con las directrices físicas de la obra, se produce un encuentro directo, pero la acción no repercute en ellos. La repetición de las condiciones materiales y su exposición al grupo dominante desplaza significativamente el lenguaje de la obra y los códigos utilizados, salen del lugar del emplazamiento físico para ir a instalarse en las esferas moralistas del poder. La obra, finalmente, incomoda más a estos últimos, para quienes existe como tal y la sienten fuera de lugar.

Muy diferentes se presentan estas dos nociones de distancia en obras como *Cuando la fe mueve montañas*. Ahí hay una convergencia del espacio y el tiempo, y el gesto de obra es realizado colectivamente. Pero, físicamente, la obra no tiene importancia alguna si no mediara la coincidencia del lugar del lenguaje. La distancia cultural, y por tanto simbólica, se reduce al mínimo pues los participantes apuntan al mismo lugar que el artista. Se trata, por tanto, de una fuerza de trabajo consciente de su sutileza y de la paradoja que revela el ejercicio. El trabajo explota en el lugar de cada participante y en el cuerpo colectivo que representan.

En segundo lugar, decía antes, el problema de la distancia refiere a la inclusión de un acto de medición como recurso teórico para la localización de territorios. Esta instancia, que se incluye aquí como materialización de lo analizado en el capítulo anterior con respecto a

límites y funciones de centro y periferia, denomina la estrategia de la medición de distancias como una acción simbólica de identificación y territorio. Es, entonces, un recurso crucial del arte de material social y político.

Una posible territorialidad definida desde la acción simbólica guardaría una estrecha relación con el problema del contexto. El nuevo espacio descrito por una obra desplazada de su lugar habitual se activa de una forma u otra en directa dependencia con el entorno – geográfico, político, social, cultural, virtual– determinándose de esta forma las posibilidades de penetración que consiga.

Según fue avanzando el siglo XX, particularmente desde los años sesenta, el interés por el contexto fue creciendo, poniéndose sobre la mesa el asunto de la distancia: “De ahí la elección de un arte circunstancial, subtendido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de las obras”⁶. Es el contexto el que dota a la obra de contenido, cambiando sus direcciones iniciales y despejando cualquier duda acerca de un posible valor de la obra por sí misma, delimitada, aislada, desconectada de su entorno.

Según puntualiza Jordi Claramonte:

El nuevo arte del contexto no solo *se produce socialmente*, sino que *no puede entenderse sin esta distribución igualmente social*: las prácticas artísticas en cuestión no se despliegan y se cumplen únicamente en la calle, en las manifestaciones o en las asambleas, sino que es allí precisamente donde cobran pleno sentido, puesto que es en estos ámbitos donde se dan cita los elementos sobre los que la práctica artística politizada debe intervenir, afectando a los *modos de relación y organización social, técnica, económica y psíquica*, como pedía Hannes Meyer desde la Bauhaus más roja.⁷

La propuesta benjaminiana de politizar el arte no puede significar la disolución del arte en la arena política. Esa lectura termina restando potencia a la propuesta de generación de

⁶ Ardenne (2006), óp. cit., p. 15.

⁷ Claramonte Arrufat, Jordi (2010). *Arte de Contexto*. San Sebastián: Editorial Nerea.

símbolos y de construcción crítica de realidad, un puntal de cualquier intervención de vocación política. El contexto actúa como contenedor de obra pero también como emisor de mensaje.

¿De qué contextos hablamos? Si se piensa en un arte conformado por el mismo material de las relaciones sociales –hipótesis de esta investigación– entonces es necesario asumir la diversidad de dichos materiales. De la misma forma, los contextos pueden ser tan variados como las dinámicas que definen esas relaciones. No es sólo el espacio público, sino que también es la galería trasladada de su función en cuanto, en vez de albergar objetos, enmarca situaciones invisibles; lo es también el paisaje natural, la geografía, el componente geopolítico; los lugares privados, casas, habitaciones, que refundan los márgenes de la actividad social como un eco simbólico de la vida cotidiana. Lo que no se puede medir físicamente se mide críticamente, una distancia teórica densa que discute con las determinaciones de un allá y un acá para emerger con una experiencia concreta, situada, indisolublemente ligada al total de las condiciones materiales que la rodean.

Quisiera por último referirme a una contingencia respecto a la circulación de obras, que se presenta como paradoja a este relato de aperturas de espacios del arte. ¿Cómo conviven estas prácticas en diálogo con el contexto cuando ingresan y circulan en el mercado del arte? Me refiero a la venta a precios elevados que realiza Santiago Sierra de sus obras, pero también a la alta institucionalidad que intermedia tanto la circulación como el aspecto discursivo de las obras de Jaar y Alÿs, en muestras que tienen lugar en espacios como el MoMA y otras importantes instituciones del primer mundo. Una participación paralela de los artistas en los círculos de elite es imposible de eludir al reflexionar acerca de los potenciales contextuales del trabajo artístico que busca potencial político.

El concepto de distancia, entonces, puede ser visto desde un problema de roce. Se trata de un espacio virtual cuya característica es el mínimo roce entre la obra y el contexto, y que aparece al generar espacios de circulación alejados del entorno simbólico geopolítico y social para favorecer ya sea la capitalización de la obra como objeto de valor de mercado, o como instrumento de reflexión de las elites intelectuales y académicas que dan actividad a museos e instituciones. Este espacio virtual tiene como característica el abandono del territorio y la inserción en los flujos del capital –como ya se ha dicho, no sólo de naturaleza material, sino también del conocimiento y el pensamiento– que sin bien despoja a la acción de su efecto incierto emanado del contacto con el entorno, no necesariamente inutiliza su potencial final.

Estas decisiones pueden ser vistas también como de carácter estratégico, aun cuando en eso obtengan resultados dispares. El espacio virtual que se abre de una sola vez acerca y aleja la obra de los círculos del poder: mientras encontraba su espacio en contacto con el contexto, su efecto podía romper límites establecidos y salir de lugar, cuestión siempre incómoda para quienes garantizan la conservación de los órdenes; pero también era destacado como hecho aislado, lejano a esas esferas, acontecimientos que sólo tienen asidero bajo el título de “arte”. Al entrar en este espacio virtual, las obras pasan a tocar los círculos intocables pero a cambio han accedido a renunciar al cuestionamiento territorial para someterse al control y seguridad de una institución, un privado, un contexto de poder.

3. Experiencia y participación: Inclusión, exclusión y voluntad.

Al dar forma a los mencionados acontecimientos artísticos, se da por fundamental en la estructura de la producción de obra las consideraciones sobre el público al cual va dirigido y el papel que éste jugará en ella. Al igual que el contexto, el público no actúa como marco que acompaña la obra, sino que la determina y construye. Por tanto, lejos de conformarse una regla general al respecto, el público varía de función y papel, de conformación y nivel de exposición a la obra, constituyéndose como un factor inestable cuyo desarrollo determinará las directrices que ésta adquiera.

De aquí se desprenden dos líneas bajo las cuales se puede pensar el asunto de la audiencia. La experiencia, por un lado, muy íntimamente ligada al problema de la distancia tratado anteriormente, determina una forma de relación específica entre la obra y el espectador, mediante la cual la mediación abandona su forma lineal y conductora de sentido para convertirse en una fuerza multidireccional que envuelve el presente sensible del sujeto-público, provocando una interacción total en las condiciones puntuales que la obra plantea. Por otro lado, aparece la participación como soporte del universo que la obra describe. Si bien es posible encontrar las más variadas formas, la participación en una obra puntualiza la interrogación de la experiencia, limitándose a veces a actuar como herramienta formal de una obra, como reposición de símbolo en otras o incluso como flujo protagonista de ésta. En estas formas de participación, toma relevancia un binomio antagónico que determina estas estrategias: la participación positiva, que se produce de hecho, aquella que incluye al espectador; y, en su revés, la participación negativa, que plantea el símbolo como exclusión, un espacio vedado que al negársele al espectador lo hace parte del contenido de su arquitectura interna.

Ambos conceptos presentan un íntimo diálogo en las obras y artistas estudiados. Es posible pensar la participación y sus diferentes niveles de acción como una estrategia de y hacia la experiencia del contacto con lo real, mismo contacto que prioriza el artista para proyectar sus obras. La experiencia es, entonces, incursión en lo real.

¿Cómo se traslada la primera experiencia del autor a la experiencia del espectador? El movimiento coincide con el traslado de los mecanismos de exhibición a los que hasta hace algunas décadas estaba atado el arte. No es la subjetividad del artista y su posible coincidencia con la del espectador la que actúa, sino un espacio propiciado por la obra y constituido por las intersubjetividades que se encadenan en un proceso de aprendizaje y deconstrucción de las normas y códigos, la develación de una práctica social⁸. Se trata de un arte en el cual el espectador, antes pasivo y contemplativo, se sumerge en la obra “en un tiempo real pero virtualmente. Estamos, por tanto, ante una participación del sujeto que no sólo afecta a la obra o al proceso de su producción, sino también a él mismo en cuanto que se convierte en parte de la obra misma”⁹. De esta transición advierte Adolfo Sánchez Vázquez¹⁰, y describe los ejes principales de la Estética de la Recepción de Hans Robert Jaus¹¹ desde los cuales se moviliza la experiencia hacia lo que denomina una Estética de la Participación. Aquí supone una posibilidad de recepción que es, a su vez, creativa: actualiza la obra en la lectura de ella. Dicha posibilidad debe ser insinuada por el autor en la obra y, en

⁸ Ver: González Casanova, José Miguel (2011). *Jardin de academus. Laboratorios de arte y educación*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo.

⁹ Marchán Fiz, Simón (2006). “Entre el retorno de lo Real y la inmersión en lo Virtual”, en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. España: Paidós, p. 25.

¹⁰ Sánchez Vázquez, Adolfo (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM.

¹¹ La Teoría de la Recepción pone al lector como un receptor constituido por un fondo cultural que varía de un lector a otro, estableciéndose una negociación entre la obra y éste. Se bloquea así una concepción del arte que se desarrolla por sí mismo, en independencia y autonomía del público al cual se expone. Podría establecerse una relación entre esta teoría y el Coeficiente del arte al cual alude Duchamp, que destaca una diferencia entre la expectativa del autor y la experiencia del receptor.

este sentido, no cualquier trabajo es susceptible a la instancia de participación. Se sugiere una voluntad participativa tanto de parte del autor como del receptor.

Dicho esto, cabe la pregunta sobre las instancias de participación que el tipo de obra que hemos discutido establece como condición de la realización material de ésta. Para esto voy a hacer alusión a dos estrategias que se desarrollan indistintamente para finalmente referirme al asunto de la voluntad participativa y su símbolo constructivo.

Cuando la fe mueve montañas es un ejemplo rotundo de un modo de participación inclusiva. Las 500 personas que ahí participan –y que constituyen el total poético y material de la obra– son convocadas abiertamente para ser parte de manera voluntaria y sin retribución alguna de una intervención geológica imposible. Este primer paso del programa de obra se despliega como una estrategia territorial de captación de personas dispuestas a ser parte de la empresa. El crítico chileno Justo Pastor Mellado define así las etapas de la obra:

El trabajo primero consistió en la producción del acto de traslado de la duna. Es decir, en la negociación con las autoridades municipales y los servicios de bomberos y de defensa civil, para poner en pie la movilización un alto contingente de personas, provistos de palas bajo un sol implacable. Bajo este aspecto, se trata de una obra de arte público. Pero también, de una obra de land art. Pero también, contiene visos de arte sociológico. Es verdad. Puede caer bajo cualquiera de estas denominaciones en un libro de historia del arte escrito por algún historiador viajero, de esos que escucharon tocar la campana, pero nunca supieron dónde. Pero la actitud programática de Francis Alÿs impide que esta obra pueda ser reducida a dicha recolección. Todas las acciones que adquieren derecho de ciudadanía en los países del norte, son efectivamente repotenciadas por los pequeños gestos adicionales que los artistas del sur introducen en su programa.¹²

En esta zona inclasificable es donde Alÿs sienta las bases de la plataforma que, como señala Marchán Fiz, no sólo permite la participación, sino que asienta una instancia en la que

¹² Mellado, Justo Pastor (2002). *Mapa de las artes (VI). Cuando la fe mueve montañas, trabajo de Francis Alÿs en la III Bienal de Lima*, disponible en línea en http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/20020502.html, [consultado el 14/11/2013].

ésta determina el contenido y forma de la obra. Es un llamado positivo, en el sentido que un espacio vacío de lazo social es llenado con la coordinación de fuerza de trabajo humano despojado del elemento tecnológico, desnudez material de la fuerza colectiva es pos de un objetivo simbólico. El contenido es un relieve vivo que porta un mensaje en su acción.

Un caso de estudio que puede aportar a esta discusión, a pesar de estar fuera del universo de producción artística delimitado en esta investigación, pero cuya mención puede abrir líneas de pensamiento crítico a otras obras y estrategias, es el que presenta *Jogo de cena* (2007), una película documental del realizador brasileño Eduardo Coutinho. Aquí, el director arma un programa de acción que parte con un aviso en el diario en el cual convoca a mujeres mayores de edad a ser parte de un documental. Cada participante cuenta una historia personal que en la película es contada primero por una actriz. Cada actriz busca, por su parte, reproducir la historia con la emotividad propia de ésta, valiéndose de todo un abanico gestual que vuelve la acción *realista*. A continuación, Coutinho pone ante el espectador la historia original, relatada por la mujer contactada a través del anuncio en el diario. Todo esto en el contexto de un teatro vacío, el Glauce Rocha de Río de Janeiro.

La reflexión narrativa de la película apunta al juego que arma el director entre realidad y representación, la presentación de una verdad. Pero para esto necesita de la inclusión de esa porción que es pura realidad. La convocatoria de participación abierta –que si bien tiene condiciones que delimitan las características de los participantes, éstas no constituyen un cierre por sí mismas– y la utilización de un medio de circulación masiva hacen que la obra abra sus límites hasta confundir la percepción del espectador: la participación es aquí una estrategia de dilución, una crisis de la narrativa en este caso audiovisual que recurre a la

realidad documental, provocando una reflexión que interroga tanto a la realización de ficción como a aquélla que se presenta como cruda objetividad.

De aquí aparece la vocación de realidad como uno de los aspectos preponderantes de la participación. Se propone un cruce mediante el cual la inclusión, el borrón del límite que separa la obra del resto del mundo, pone en crisis las categorías de lo real y cuánto de materialidad de lo real se pierde en la interacción simbólica. La inclusión puede ser vista también como la construcción de una ilusión narrativa, que en el caso de Alÿs y de Coutinho funciona como espejo de la acción que se lleva a cabo y, por tanto, como representación. Sin embargo, la estrategia de participación inclusiva sí asegura un destino incierto de la repercusión de la obra que resulta a todas luces diferenciador y multiplicador de lecturas políticas, ya no en el mundo de la crítica, sino en el ciudadano.

Muy distinto es el caso de algunas obras de Sierra en el cual la participación se produce de manera exclusiva, es decir, como participación negativa. Me refiero a estrategias enunciadas desde una situación de clausura, mediante la cual se acentúa o bien la condición de poder o la de marginalidad.

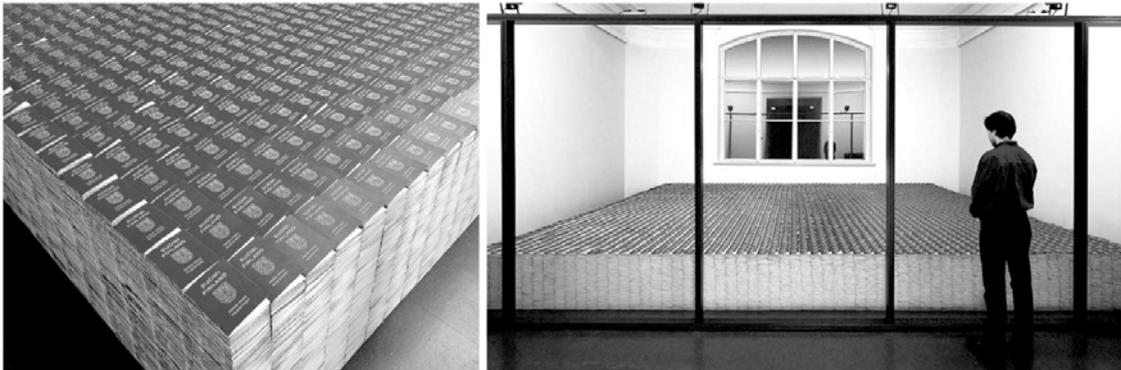
En *La trampa*, Sierra hace converger estas dos condiciones. Por un lado, los únicos y exclusivos invitados a ser espectadores de la obra fueron personas vinculadas con distintas instituciones que, en el papel, ostentan el poder. Ministros, rectores universitarios, parlamentarios y críticos eran el único público convocado a la galería del Centro Cultural Matucana 100, en Santiago de Chile. No sólo ellos serían los únicos en presenciar el montaje realizado por el español, sino que también serían las víctimas constitutivas de la trampa, un laberinto construido de material ligero que los llevaría a la boca del escenario del lugar sólo

para ser observados por un público pagado de inmigrantes peruanos. El juego de escena de Coutinho adquiere aquí la característica de *trampa de la representación*, una modalidad bajo la cual el papel del actor es ejercido hasta cierto punto involuntariamente, y el del público es actuado vía remuneración monetaria que, en combinación con la lectura de contexto, es la porción de realidad abierta en la obra. Todo aquí está calculado y planificado, y el resultado no se despliega en las relaciones sociales, sino en las esferas del poder. La otra obra que el artista montó en su paso por Santiago, aunque menos compleja, también recurre a la estrategia de participación por exclusión. Mediante un dispositivo sonoro que emite una frecuencia molesta sólo audible para menores de 25 años, *Los Adultos* es en sí mismo un dispositivo que recurre a la exclusión de un grupo social, en este caso, los jóvenes. En la obra de Sierra este tipo de estrategias se conectan con su ya comentada forma de reproducción exacta de las realidades interpersonales, poniendo en práctica una estética del vacío en la cual la participación es constitutiva pero imposible.



24. *Los Adultos*. Santiago Sierra, 2007.

Por último, quisiera hacer una breve mención al tema de la voluntad de participación. Me refiero a un tipo particular de estrategia, una apertura de planificación relativa que acepta una participación espontánea que realza la estrategia original y, por ende, su símbolo. La convocatoria que logra Alÿs en *Cuando la fe mueve montañas* puede ser un ejemplo de esto, pero un ejemplo más representativo es el de la obra *Un millón de pasaportes finlandeses*, de Alfredo Jaar.



25 *Un millón de pasaportes finlandeses*. Alfredo Jaar, 1995

En esta obra, Jaar realiza un fuerte trabajo de lobby con la autoridad local para concretar su montaje, mediante el cual buscaba llamar la atención sobre la dificultad que encontraba la inmigración para instalarse en Finlandia, en circunstancias que dicho país estaba por entrar a la Comunidad Europea. El millón al que se refiere Jaar es la cantidad de pasaportes que debería entregar la autoridad para estar a la altura de los porcentajes de migración del resto de los países de Europa. Por disposición legal, estos documentos debieron estar fuertemente custodiados durante la muestra, incluyendo un grueso vidrio que separaba los altos de pasaportes del público. En un gesto no estipulado por la estrategia –menos aún por el montaje– un ciudadano finlandés arrojó su propio pasaporte por sobre el muro transparente. Esta voluntad de participación encuentra lugar en el contenido de la obra, más allá de su presentación formal. Es el contenido el que logra generar un movimiento en el

exterior y romper el límite de su propia representación, el de la institucionalidad entera, para convertirse en un gesto de protesta, de protagonismo simbólico de fuerte carga política. La obra, por tanto, es un espacio de modificación del código social, una invitación contenida que espera a ser desbordada por la voluntad.

4. Intervención, inserción, apropiación.

El parentesco que existe entre el Arte Contextual de Ardenne y el arte de material social que se intenta retratar aquí, inicia sus muchas coincidencias en la observación obligadamente crítica de la realidad. Como se ha dicho, la observación del contexto es el material inmediato del artista, que interroga tanto las condiciones de vida como de producción, las características del lazo social y las tensiones que ahí se producen bajo los movimientos de dicho contexto, ya sea general o particular. En este sentido, las obras no son la creación de un contexto nuevo, tal como lo advirtiera Nicolas Bourriaud en su propuesta de *Postproducción*¹³, sino el trabajo de combinación y edición de mundos existentes. Y los sistemas existentes que marcan las construcciones culturales y sociales actuales tienen un anclaje clave en los modos de circulación.

La observación de ellos da origen a diferentes estrategias que cambian el rumbo de las cadenas de significados asociadas a la actividad pública y privada de las personas. La información, los bienes, el dinero, las ideas y las personas entran en estos canales de intercambio constante, partes indistinguibles de los procesos de producción, en los cuales el arte encuentra un terreno fértil de acción.

¿Cómo este material se transforma en estrategia? Se identifican aquí tres principales maneras distintas de abordar los flujos disponibles: intervención, inserción y apropiación.

La intervención se realiza puntualmente sobre un paisaje o sistema naturalizado de una determinada forma, con el objetivo de alterar la cadena de significados y usos que presentaba. El espacio público es, entonces, el lugar de intervención por excelencia: Alÿs

¹³ Ver: Bourriaud, Nicolas (2004). *Postproducción*. Traducción de Silvio Matón. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

interviene el paisaje al intentar mover un cerro; la ciudad, al circular por ella con zapatos metálicos; la plaza pública, al ofrecer ahí sus servicios como turista. Jaar, a su vez, interviene edificios públicos, los medios de transporte y los paisajes urbanos. Sierra, por último, realiza ejercicios de clausura de espacios en la primera parte de su carrera, obstaculizando la circulación por ciertos lugares de la ciudad o impidiendo la entrada a una galería; posteriormente, trabaja en la intervención de paisajes con obras como *Sumisión* (antes *Palabra de Fuego*)¹⁴ y *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno*¹⁵.

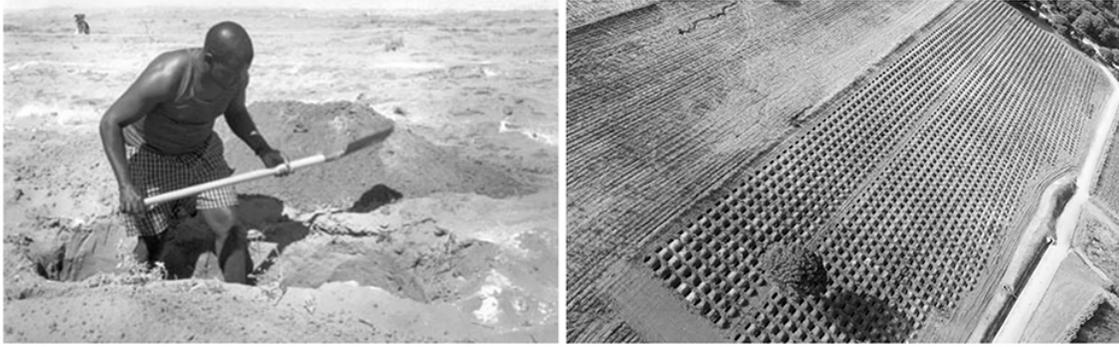


26. *Sumisión*. Santiago Sierra, 2007.

Esta característica común, sin embargo, adquiere matices al detenernos en la dirección tanto práctica como simbólica de la intervención. Es en estas consideraciones donde es posible rastrear la huella de lo político en cada gesto, pues si bien la acción en el espacio público es inminentemente acción política, el creciente despliegue publicitario agencia una forma particular de presencia cuya vocación analítica apunta a lugares críticos disímiles, obligando a un examen más detenido que permita distinguir marcos disruptivos de aquéllos que no lo son.

¹⁴ Octubre 2006/ Marzo 2007, Ciudad Juárez, México.

¹⁵ Julio 2002, Dehesa de Montenmedio, Cádiz, España.



27. 3.000 huecos de 180x50x50 cm cada uno. Santiago Sierra, 2002.

Un caso externo a los autores estudiados aquí es tal vez el más claro ejemplo de lo que llamaríamos una intervención por inserción. Se trata de la obra de Cildo Meireles titulada, precisamente, *Inserción en sistemas ideológicos: Proyecto Coca-Cola* (1970). El artista brasileño identifica un sistema de circulación comercial, el de las botellas retornables de Coca-Cola; posteriormente retira algunos ejemplares e imprime en ellos textos cortos, como las instrucciones para fabricar una bomba *molotov*, o la frase “Yankees go home”; y vuelve a ponerlas en circulación. Meireles no cambia el curso del sistema, sino que introduce en él una variación, en este caso simbólica, que se rebela como un eslabón poético-político en una dinámica que parece inalterable. Por otro lado, es el mismo circuito (que no es leído por el artista como uno de carácter inocuo, sino como una expresión ideológica) el que posibilita la expansión del gesto al funcionar como una máquina incapaz de detectar y corregir la intervención sutil en alguna de sus fases productivas. La fuerza del mecanismo es utilizada a favor de la fuerza del mensaje.



28. Inserción en sistemas ideológicos: Proyecto Coca-Cola. Cildo Meireles, 1970.

Un sentido diferente adquieren los ejercicios de intervención por inserción de Sierra. La misma lógica de lectura de la obra de Meireles, puede aplicarse a la serie de obras en las cuales Sierra realiza tatuajes en diferentes personas. Este prisma requiere que previamente se reconozca a los seres humanos como partes intercambiables y alienadas del sistema de producción. Es esa premisa la que el artista pone sobre el tapete.

Al igual que las botellas de Coca-Cola, los seres humanos son elementos en circulación (productiva, geográfica, laboral) cuyo destino próximo está determinado por los movimientos del poder, ya sea político (como sería el caso de los inmigrantes, por ejemplo) o económico (como la explotación laboral). La situación de marginalidad y precariedad de las personas convocadas las hacen susceptibles a este gesto de intervención y posterior regreso al sistema (al igual que en el caso anterior, ideológico). Las personas tatuadas por Sierra son intervenidas corporalmente con una marca indeleble –y, en este sentido, señaladas, indicadas de por vida– para luego ser devueltas a su contexto, en el cual continúan siendo lo que eran anteriormente al gesto de la marca. La cosificación es el resultado de la sumisión a una cadena particular de intercambio que no discrimina entre objetos y seres humanos.

Ambos casos tienen algo en común: la marca. Sobre la botella, sobre el cuerpo. Esto conecta semióticamente las acciones de inserción con una clásica discusión: la del carácter indicial de la imagen. Este término, desarrollado en sus teorías sobre la imagen tanto fotográfica como cinematográfica por André Bazin y Siegfried Kracauer, establece una relación material de causa y efecto en la representación de la realidad, en contraposición al carácter icónico de ésta. La realidad se introduce como una marca física, una impresión directa sobre el soporte.

Se trata de una actualización hacia una estética viva. El celuloide, material de la fotografía y del cine, se hace cuerpo y la luz es la acción del artista. Este gesto tiene como consecuencia directa el hecho de que la representación se produce *más allá* del soporte utilizado, es decir, no es en el cuerpo donde la percepción puede actuar, sino en la red de significados sociales que este cuerpo desencadena al ser intervenido y luego devuelto. La intervención es un lugar de transgresión del cuerpo a la vez que, paradójicamente, se convierte en el único espacio en que es considerado como un ente de dimensión simbólica completa.

Una segunda precisión acerca de estas estrategias de intervención es aquella que se presenta como una apropiación de los medios disponibles. El mismo Bourriaud propone esta metodología creativa mediante la cual el artista adquiere como materia de trabajo toda la producción cultural existente: el arte, la música, el cine, la literatura son todos campos a intervenir y esa nueva organización dispuesta por el autor genera una nueva obra. Hablamos de una intervención que rompe con los conceptos tradicionales de autoría y, más allá, del carácter aurático de una obra. La reproductibilidad técnica benjaminiana es un eje indispensable para pensar en una cultura del *remix*.

Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles. [...] Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia *prima*.¹⁶

La introducción del concepto de *ready-made* resulta particularmente productiva. Apunta a una intervención material que cambia el sentido de los contextos pero también una reutilización de los sistemas de circulación. Si bien en el texto de Bourriaud asoman menciones que van más allá del material cultural, es este último el que se posiciona al centro de su desarrollo analítico. Aquí se intenta rescatar una dimensión que sobrepasa aquello que entra en la acotada definición de cultura institucional y se expande a los espacios en disputa, a los medios de producción y las dinámicas sociales; según describe *Postproducción*, la disputa de ciertos escenarios instalados por el capitalismo:

Porque la sociedad humana está estructurada mediante relatos, libretos inmateriales más o menos reivindicados como tales, que se traducen en maneras de vivir, relaciones con el trabajo o con el ocio, con instituciones o con ideologías. Quienes deciden en economía proyectan escenarios en el mercado mundial. El poder político elabora planificaciones, discursos de previsión. Vivimos en el interior de esos relatos. Así la división del trabajo sería el escenario dominante para el empleo; la pareja casada heterosexual, el escenario sexual dominante; la televisión y el turismo, el escenario privilegiado para el ocio. "Somos prisioneros del escenario del capitalismo tardío", escribe Liam Gillick.¹⁷

Y más adelante:

Al manipular las formas disgregadas del escenario colectivo, vale decir, no considerándolas como hechos indiscutibles sino como estructuras precarias de las que se sirven como herramientas, los artistas producen los espacios narrativos singulares cuyas puestas en escena constituyen sus obras. Es el uso del mundo lo que permite crear nuevos relatos, mientras que su contemplación pasiva somete las producciones humanas al espectáculo comunitario.¹⁸

¹⁶ Bourriaud, Nicolas (2004), *óp. cit.*, p. 7.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 53.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 55.

La estrategia de intervención por apropiación busca ampliar hacia esa dirección, la de los escenarios del uso del mundo, una operación que puede caer en el paso en falso de cerrar los circuitos creativos sobre sí y, por ende, ser un agente de la constante rearticulación de símbolos actuando en un lugar semióticamente acotado.

Cuando Jaar se toma lugares publicitarios de la ciudad (la pregunta sobre la felicidad en Santiago de Chile, acerca de lo que nombra la palabra América en Nueva York, o las formas de producción en el transporte subterráneo), hace un giro de disputa del espacio público ocupado. Pero no sólo eso: se apropia, y esto es lo más relevante, del código de la estrategia publicitaria. Lo inmaterial pasa a ser factor de los medios de producción y por tanto un territorio más. La actualización de la figura del *ready-made* se produce a través de la apropiación no del objeto, sino del gesto duchampiano. Esta misma apropiación de lo inmaterial es lo que lleva a cabo Sierra al tomar en sus manos y poner en el centro de sus procedimientos los códigos de la relación laboral que establece una clara separación entre empleadores y empleados. La desigual distribución del poder y la captura del ser humano en todas sus dimensiones es para Sierra el terreno en disputa. No hay nada novedoso en estas prácticas, y en este sentido Sierra se olvida de las categorías de originalidad y creación única, en cuanto los procedimientos que concreta son los mismos utilizados en todos los países del mundo para normar las actividades productivas y la escala de producción. En un nexo con la cita que hace Bourriaud de Liam Gillick, el escenario del capitalismo tardío instaura un lenguaje cuyo despliegue es absolutamente asimilable como materialidad dispuesta a la intervención.

Estas estrategias, como se ha dicho, tienen su origen en la observación de una dinámica determinada que presenta tal reiteración que sus causas y consecuencias adquieren

invisibilidad. Una cadena de sucesión continua y frecuencia sostenida aseguran que un grupo de prácticas sociales no sean nunca materia de juicio crítico, en conveniencia a la conservación del poder. Sin embargo, estos movimientos de flujo son posibles gracias a una infinidad de pequeños acontecimientos contiguos e íntimamente relacionados. La intervención es ejercida sobre ese flujo, como las obras que aquí se discuten, y pocas veces apuestan a una alteración del acontecimiento puntual. Esta decisión no es azarosa: el riesgo de identificar un punto dentro del dibujo general es el de limitar el rendimiento simbólico de la acción, construyendo una anécdota más que un enunciado.

Un ejemplo de una acción experimental que se mueve entre estas dos categorías es la obra *No, proyectado sobre el Papa*, realizada por Santiago Sierra en colaboración con el artista alemán Julius Von Bismarck (España, 2011). Sierra se encontraba realizando hace un tiempo su película *NO, Global Tour*, en la cual registraba el paso de una escultura gigante de la palabra NO por diferentes ciudades del mundo. Por su parte, Von Bismarck es el responsable de la creación del *Image Fulgurator*, un aparato surgido de la alteración de una cámara réflex análoga que en vez de captar imágenes es capaz de proyectar sobre un fondo a gran distancia formas imperceptibles al ojo humano. La cámara posee un sensor que activa la proyección al recibir un estímulo de luz proveniente de un flash cercano.



29. *No, global tour: No proyectado sobre el Papa.* Santiago Sierra y Julius Von Bismarck, 2001.

El procedimiento fue el siguiente: aprovechando la visita del Papa Benedicto XVI a España, Sierra y Von Bismarck acuden a un encuentro masivo con la juventud. Durante la ceremonia y aprovechando la gran cantidad de cámaras presentes, proyectaron la palabra NO sobre el Papa. La imagen, desde luego, no fue percibida por ninguna de las miles de personas presentes, sin embargo en sus cámaras quedaba registrada la negación. Además de estos incalculables registros, Sierra hizo el propio y fue expuesto posteriormente en la galería Off Limits, en Madrid.

La complejidad técnica de esta intervención contrasta con la simplicidad y economía del gesto. Pocas cosas resultan más efectivas que la negación rotunda, un NO sobre los actos del poder y la ostentación desatada del mismo. Pero esa intervención es imposible, invisible, contradiciendo una de las condiciones temporales que se creían inamovibles: la de modificar el aquí y ahora. Paradójicamente, la única posibilidad visual del trabajo ocurre en el momento siguiente, en el de revisión del registro, el procedimiento que graba el índice en el tiempo.

Apartando este factor –el de la ausencia visual de la intervención en el momento de su realización–, la esfera del registro y su importancia no es algo novedoso en un tipo de arte que busca salir de sus propios dominios. Es más, el protagonismo de esta dimensión es indiscutible para casi cualquier ejemplo del arte contemporáneo, especialmente aquéllos que se construyen sobre la experiencia. Se transforma, por tanto, en una estrategia por sí mismo.

5. Épica y registro.

Los momentos que las obras propician se llenan de un contenido de relaciones políticas y de disputa territorial, basando su estrategia en una estructura relacional. Acuden a una coincidencia espacio-temporal que puede ser entendida desde la dimensión de lo efímero. Toma forma una construcción que ocurre paralelamente a la realización de la obra y que tiene que ver con una contra condición, la necesidad de registro, que configura una dialéctica entre lo que desaparece y lo que permanece. En palabras de Rodrigo Alonso:

Esta particular relación propone considerar su recepción estética en el seno de la tensión que se establece entre medios de expresión irreductibles, tensión que pone en funcionamiento una dialéctica que tiene por polos al acto original y al registro final del mismo.¹⁹

Lo que desaparece aseguraría un apoderamiento total de la acción, la conservación definitiva de su potencia política adherida a un momento particular. Pero dicha conservación es también una zancadilla a la posibilidad emancipadora y de infiltración en el tejido social en cuanto éste se ubica en la historia. Una concepción de la historia, desde aquí, considera necesariamente la construcción de dispositivos de registro, archivo y re-presentación del momento. Son procedimientos de los que, sin embargo, no conviene fiarse de la manera en la que se ha hecho historicistamente, y es necesario discutirlos desde la perspectiva de su propia materialidad. Esto significa que el registro no se ordena al final de la acción como un eco técnico de ella, sino como otra estrategia de movimiento social. El registro no es un acto posterior a la obra, sino una extensión de ésta.

¹⁹ Alonso, Rodrigo (1997). "Performance, fotografía y video: La dialéctica entre acto y el registro". En *Arte y recepción*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.

En los casos que se han estudiado en este trabajo²⁰, se identifica claramente una vocación por el registro y tal vez en él una búsqueda muy vanguardista de la épica, el símbolo posterior que adquiere un ejercicio al pasar por el montaje, la edición y la clasificación.

Desde la *performance* hasta las intervenciones públicas, el arte ha sido entendido como una serie de registros cuyo lenguaje modifica la idea original de acontecimiento y se expande a las lecturas posteriores con una necesidad propia de imagen y texto crítico. Tanto Alÿs, como Jaar y Sierra posibilitan un estatus aún posterior al presentar su trabajo en galerías, museos o colecciones diversas. La fotografía, el video y el cine se convierten en los medios más visitados a la hora de la realización del registro. A esto podemos sumar además los recursos digitales e internet, que realizan su propia versión de lo audiovisual en un tiempo dependiente de la navegación y la presencia de hipervínculos como una puerta a un nuevo escenario de visualización.

En atención a la posibilidad de un arte de material social vale entonces preguntarse si desde estas estrategias se arma una obra acomodada para el registro o si, a diferencia de una suerte de puesta en escena, se instala un registro particular mediante el cual la acción penetra el escenario social. Si apostamos por esta última opción, ¿cómo actúa dicha penetración? Alonso identifica dos articulaciones: una en la cual “el hiato” entre la *performance* y el registro son claves en la recepción; y otra en que el registro “funciona como agente de actualización de la acción original, haciendo que la recepción mediática se

²⁰ Alonso revisa obras de artistas como Ana Mendieta, Cindy Sherman y Orlan, ante los cuales identifica una relación entre acto y registro que resulta perfectamente homologable a los artistas de esta tesis. Indica: “Lo que en todos los casos resulta evidente es que el registro no agota al acto y que éste no existe independientemente de aquél.” *Ibíd.*

aproxime a la verificada durante la performance”²¹. Sin embargo, en producciones en las cuales el espectador pasa a ser parte clave de la obra, se hace muy improbable la repetición de la experiencia, en cuanto ésta –propone esta tesis– se ve determinada por el contexto. En este sentido, cada medio de registro actúa desde su particularidad y modifica tanto la obra como su propia historia técnica.

*

Me detengo primero en la fotografía, que se presenta como una tradición especial, repitiéndose como el medio más común y natural de registro. Parte de su anclaje en la producción de lenguajes visuales está determinado por la idea de una autonomía en su actuar. Como se desprende de los desarrollos de la crítica y teórica estadounidense Rosalind Krauss, la fotografía se levanta como una disciplina independiente, con sus propias reglas, tesis que advierte sobre la imposibilidad de simplificar su presencia como mero testigo mudo de la obra. Por otra parte, Roland Barthes detecta un carácter mortuorio en la dimensión fotográfica, una situación indicial que habla acerca de algo que ya no está.

La combinación de ambas perspectivas –no excluyentes entre sí– entrega una base para pensar el papel de la fotografía en las experiencias relacionales. Por un lado, se entiende que el registro determina la obra y, por otro, la lleva a un plano de cierta trascendentalidad. A ese plano es al que denomino *épica*.

Toda *épica* contiene un texto. En este caso el texto es narrativa y es también poética. Bordeando los terrenos que Susan Sontag explora en su obra *Ante el dolor de los demás*²², las imágenes fotográficas nos vuelven testigo y parte, alejándonos de la inocencia ante ellas.

²¹ *Ibíd.*

²² Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Buenos Aires: Alfaguara.

Las imágenes y sus textos son una posibilidad política, un arma ideológica, que no explica la realidad, sino que describe una forma de armar el mundo.

Las imágenes de registro de las obras tienen esa característica. Su texto actúa como síntesis ideológica, no hacia una épica aurática de la obra (sigo en esto a Walter Benjamin, puntualizando que no se trata de una mera anulación de la *cantidad de realidad* de las acciones, que tienden a tener ruido, contratiempos, equivocaciones que el registro no capta, el registro es muchas veces una higienización de la acción), sino hacia una épica de la construcción, en la cual se acusa la paradoja de la imposibilidad de la acción simbólica al mismo tiempo que se toca disruptivamente al poder y sus círculos. La épica constructiva es la gestación de una pregunta, no sólo acerca de la obra, sino por sobre todo, acerca de la materialidad del símbolo.

Las fotografías de registro de Santiago Sierra son todas en blanco y negro, característica común con su registro audiovisual. Puede tratarse en parte de una aproximación estética, una economía minimalista. Pero esta idea se disuelve ante el texto que acompaña cada serie de imágenes, que parece despojarlo de toda épica posible: número de personas, acción, remuneración. Estas obras cobran un nuevo sentido al ser presentadas en galerías y museos y, más aún, al ser vendidas a un coleccionista privado. Su disposición en el espacio expositivo, ya sea público o privado, hacen del registro *la obra*: para Ximena Moreno, por ejemplo, “su obra es el registro y la visualización de un sinnúmero de situaciones reales que muestran una aberrante desigualdad social”²³. Su obra es el registro. Este es el punto

²³ Moreno, Ximena. “Santiago Sierra: No”, en *Artishock* [en línea] (Febrero 2012). Disponible en <<http://www.artishock.cl/2012/02/santiago-sierra-no/>>, [consultado el 06/10/2013].

central: el registro en Sierra, el recurso técnico, es a la vez el medio de visibilización del contenido, cuestión central de la obra.

*

Existe un cruce obligado e íntimo entre registro y técnica. La aparición de una determina la instauración de la otra en la realización de obra. Para Pablo Oyarzún es la técnica la que determina un “cambio de estatuto” en el arte²⁴:

Tras la enunciada muerte del arte, y más allá de la muerte de Hegel, sin embargo, no es ya la filosofía, como exposición de la Idea y como sistema, como autoevidencia del Espíritu, lo que impera, sino la técnica. En cierto modo, tampoco impera ya el presente – que precisamente parece requerir de una garantía fuerte de saber para instituirse–, sino la actualidad.²⁵

El cruce entre el arte y la técnica, sigue Oyarzún, sería el video arte. Si bien existe una gran diferencia –tanto formal como procedimental– entre el video arte y el registro audiovisual, esta premisa permite pensar en el registro instalado en una instancia fundamental de la obra como un cambio de estatuto por sí mismo en las formas de producción artística. Particularmente en la obra de Alÿs, el registro en video presenta una narración propia, una edición poética que anticipa una estructura en muchos sentidos independiente, con un cruce entre lo documental y lo narrativo.

Oyarzún introduce un elemento particularmente relevante: el de la actualidad. El enunciado de la muerte del arte asigna un tiempo determinado a cierto tipo de experiencia, y ese tiempo es el pasado. Y esa experiencia es la del *gran* arte:

²⁴ Oyarzún establece como “cambio de estatuto” la variación que Walter Benjamin hace en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* sobre los discursos de la muerte del arte de Hegel, quien plateaba que la muerte del arte permitiría su verdadero conocimiento.

²⁵ Oyarzún, Pablo (1999). “Video y visualidad (1988, 1994)” en *Arte, visualidad e historia*. Santiago: La Blanca Montaña, pp. 163-164.

la muerte del arte es la muerte del *gran arte*, que mide su grandeza por la manifestación del Espíritu [...] Pero esa grandeza tiene su tiempo; la capacidad del arte para expresar en la forma sensible los contenidos esenciales del Espíritu dura lo que dura la necesidad de esa expresión y la versatilidad de lo sensible para ser su pertinente plasmación. En consecuencia, la tesis de la muerte del arte relega su temporalidad al pretérito.²⁶

De aquí se desprende que el estado de actualidad en el cambio de estatuto del arte es una discusión con su vocación de pasado, introduciendo una idea de tiempo real con la cual las condiciones del arte que lo vinculaban a una expresión de lo más alto de la cultura (el Espíritu, el gran arte) resultan insuficientes para la comprensión de una acción que está siempre sucediendo. Y está siempre sucediendo también en su registro. El carácter efímero de las acciones produce el desplazamiento de la categoría de “arte” a la de “gesto”²⁷.

Retomo ahora el registro de Alÿs, esta vez mirado tras el lente crítico que propone Oyarzún y la discusión de una temporalidad del arte en su cruce con la técnica. Me concentraré en un aspecto que atraviesa la audiovisualidad del artista que, con mayor o menor presencia en sus diferentes obras, plantea una propuesta de documentación cercana al gesto: un registro poético de la experiencia.

Es aquello que hace referencia al *ensayo*, el cual se hace presente en una serie de experiencias controladas en dos instancias: en su realización y en su edición audiovisual. El ejemplo más notable de esta teoría del registro que el artista aborda en su trabajo es la ya mencionada pieza *Re-Enactments*, en la cual una situación de carácter social –como puede ser la aparente naturalización de la violencia– aparece como consecuencia de una reflexión

²⁶ *Ibíd.*, pp. 162-163.

²⁷ “Hoy sería, pues, el arte sólo pensable como operación y sólo designable como evento: y ello, por cierto, más allá de la distinción tradicional –clásica y moderna– entre proceso y producto. La observación no es, probablemente marginal; no se habla aquí de operación y de evento por esa especie de proclividad módic a favorecer lo que pasa por sobre lo que es, y que se aficiona por todo aquello que convendría llamar lo *cursivo* y suele ser dócilmente tributario respecto de lo actual. Es que la disipación *formal* del arte –su mentada “muerte”– no permite ya que se lo halle en la estabilidad de su ser, sino en lo efímero (hermenéutico) retroactivo, que concierne a las formas habidas del arte, es otro cuento: lo decisivo es que caracterizaría el *factum* que determina la contemporaneidad del arte.” *Ibíd.*, p. 169.

acerca de cómo la fotografía y el video, en cuanto documentación, intervienen en el contenido. Aquí, Alÿs realiza un complejo ejercicio de ensayo-real para luego armar una representación total. La realidad del primer paseo del artista con la pistola cargada en su mano es en verdad el ensayo general de lo que sucederá en el registro final, en el cual realiza el mismo paseo pero con todos los participantes de la acción convertidos en actores voluntarios.

Una experimentación estética y técnica es aquí el primer paso de una observación poética y social. La documentación –o bien podríamos decir la *documentalización*, en atención a la producción particular del artista– es el engranaje clave de la propuesta que extiende un análisis narrativo (y por tanto discursivo), ocupando un escenario público como locación y a las personas de este lugar como actores.

El segundo ejemplo que me interesa citar es el de la obra *Politics of Rehearsal*²⁸, en el cual, como sugiere su nombre, se levanta una tesis completa sobre estos factores, pero esta vez con un discurso consciente sobre la realidad social y política latinoamericana.



30. *Politics of Rehearsal*. Francis Alÿs, 2005.

²⁸ Nueva York, 2005. Disponible en <http://www.francisalys.com/public/politics.html>

El video, de 30 minutos de duración, muestra el ensayo de una *stripper* en la que participan también una soprano y un pianista. Mientras la mujer va quitándose la ropa, el acto es interrumpido innumerables veces con observaciones, retrasando el desenlace que en este caso es la desnudez total. Cada vez que sucede una interrupción, un narrador en *off* (Cuauhtémoc Medina) desarrolla un discurso acerca de la analogía entre el ensayo y la promesa constante del progreso y la modernidad que el modelo estadounidense siembra en Latinoamérica. El ensayo, señala, no es una experiencia, sino una situación previa a ella, que la posterga en el tiempo. Se hace referencia a una huella de la escena montada en la cual se aborda el tiempo de producción más que el tiempo del producto²⁹. En esta reflexión se concluye que el ensayo –y con esto podríamos decir toda intención de presentación de registro– es un ejercicio temporal de lo que nunca va a suceder, del deseo perpetuo. Desde una política del ensayo, Francis Alÿs levanta una política del deseo.

Un tercer ejemplo es la apuesta que hace el artista por la separación total de la acción y de la documentación en la obra *The last Clown*³⁰. Aquí, Alÿs recrea una anécdota en la cual Cuauhtémoc Medina tropieza con la cola de un perro mientras caminaba por un parque, acompañando la narración visual con música de circo, y estableciendo un parentesco entre el papel del artista y el payaso. Pero la reconstrucción de la anécdota no es hecha mediante la fotografía o el video. Intentando evitar que estos medios tecnológicos tomaran el

²⁹ Se cita en esta parte la distinción que hace Hannah Arendt entre labor y trabajo. Según esta pensadora, la vida del hombre en la tierra –*vita activa*– tiene tres condiciones fundamentales: la labor, el trabajo y la acción: “Labor es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, cuyo espontáneo crecimiento, metabolismo y decadencia final están ligados a las necesidades vitales producidas y alimentadas por la labor en el proceso de la vida”. En segundo lugar el trabajo se relaciona con “lo no natural de la exigencia del hombre, que no está inmerso en el constantemente repetido ciclo vital de la especie ni cuya mortalidad queda compensada por dicho ciclo. El trabajo proporciona un “artificial” mundo de las cosas, claramente distintas a todas las circunstancias naturales”. Por último, la acción refiere a “la actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia”. Arendt, Hannah (2009). *La Condición Humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, pp. 21-22.

³⁰ 2001. Video animación de 60 minutos.

protagonismo de la obra, Alÿs decide pintar los cuadros y realizar una animación desde ese referente visual, a su vez, fijado únicamente por su memoria. Se repite de esta forma la estructura de ensayo con la realidad para la posterior repetición-representación, pero esta vez se ha optado por un camino que tensiona la capacidad de registro del aparato tecnológico, contrastándolo con el trabajo manual y la observación personal. La capacidad de documentación se abre a una nueva intencionalidad poética que reflota una antigua discusión sobre la objetividad de la que el implemento técnico dotaría al registro, la ilusión de la clausura de la mediación humana, la búsqueda de una *verdad*.

*

Cuando una obra de las características que aquí se han planteado entra en el espacio de exhibición, lo hace de dos maneras posibles. Una es como dispositivo que genera la experiencia; otra, como registro de una experiencia previa. En ambas situaciones se instala una nueva página en blanco de la obra, que será llenada por los acontecimientos que de ahí en adelante tengan lugar. El espacio del emplazamiento es determinante. Jaar, en su registro, combina tanto el video como la fotografía para ambas situaciones. En intervenciones públicas precisas, despliega una cámara, generalmente fija y neutral en su encuadre, que busca describir el proceso de la acción; en exposiciones, instala una serie de elementos técnicos que ya traen en sí un registro para generar una experiencia nueva en el público asistente. Este es el caso del *Proyecto Ruanda* o *El lamento de las imágenes*, por nombrar algunos ejemplos. Sin embargo, un elemento predomina los diferentes escenarios de despliegue de la obra de Jaar, y se trata de una mirada de registro que es, antes que obra, investigación y documentación. Su estructura de trabajo, la del “artista de proyecto”, incluye un registro mucho más amplio que la obra: Jaar se acerca a su proyecto a través del registro.

Este giro que el artista chileno muestra con respecto a los otros dos es fundamental en las definiciones tanto formales como de contenido que realiza, pues se entiende que el trabajo de tipo etnográfico³¹ no posiciona al dispositivo técnico frente a una obra-modelo, sino que permite el avance de la idea hacia una concreción material. La cámara fotográfica o el registro audiovisual son para Jaar material de trabajo, contenido visual que es apropiado y empoderado: Alfredo Jaar decide cierta disposición y edición de las imágenes para cargarlas de poder.

Ese es el momento en que el registro, hasta ahí extensión de la mirada del artista, deja de ser un documento pasivo para transformarse en un material político. La presentación de estos insumos se realiza casi siempre impecablemente, en montajes en los cuales la luz es un elemento fundamental: cajas de luz, pantallas, mesas, toda una estética se forma en las presentaciones en museos y galerías en las cuales planos, enfoques y repeticiones crean una profundidad –y con esto toda una estructura– que nace de una superficie única. La creación de espacios, muy a la manera de un arquitecto, es el principal objetivo de esta instalación de registros.

Se puede explicar lo anterior tomando como ejemplo la obra *El lamento de las imágenes*, cuyo contenido hace referencia al archivo y registro de las imágenes de la humanidad. Es una queja profunda ante la privatización de las mismas, contra su entierro y cancelación pública, entrelazando esta realidad con el engegucimiento de Nelson Mandela, tanto en las minas donde trabajó durante su presidio como aquél que sufrió al salir de la cárcel. Las imágenes no están presentes, en vez de ellas hay un texto, y es que aquí el archivo ha

³¹ Hal Foster desarrolla esta idea en su texto “El artista como etnógrafo”, y propone una mirada crítica a estas propuestas. Ver: Foster, Hal (2008). *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.

desaparecido, existe tras la obra, justamente en un lugar donde no se puede ver. Para terminar, al avanzar al fin de la instalación, la pantalla de luz blanca enciende ahora al espectador. En el universo de la obra hay una completa documentación de la historia reciente del mundo; la investigación (ahí donde las imágenes se suponen o se recuerdan) es un registro completo y autónomo (sin ir más lejos, una de las imágenes privatizadas por Bill Gates es la del mismo Mandela en prisión); sin embargo, la obra es una síntesis de su ausencia. La luz y el espacio es el *no poder ver* al que Jaar obliga. El registro de la obra, en esa instancia de exhibición, es un imposible y sólo puede terminar en una fotografía estática de una persona frente a la pantalla de luz blanca. Es mostrar a alguien que no puede ver nada. Es todo el registro, para un registro invisible.

6. De una estética a una poética.

Gaston Bachelard plantea que una imagen poética no puede ser abordada desde una noción de causalidad. Una imagen poética no puede tener pasado –al menos no inmediato, recalca– y, a la inversa del pensamiento científico, no responde a una lógica de consecuencias preenlazadas. La poética de una imagen tiene su lugar sólo en la actualidad del hombre y ésta debe ser determinada desde una mirada fenomenológica³². La imagen, en tanto, no debe ser vista como un objeto ni un sustituto de éste, sino como una realidad específica.

Si las acciones, obras, intervenciones y proyectos que se han abordado en esta investigación devienen en realidad específica –realidad material y realidad simbólica– y configuran al menos una base para pensar en un arte que rompe con su tradición territorial para insertarse en los dominios del acontecer político –esto es, la disputa y el poder– ¿cuál sería su poética?, ¿qué lugares habitables o no habitables se enfrentan cuando la acción irrumpe?

El lazo social contiene en sí mismo una poética. Se trata de un componente de las relaciones humanas que va más allá del utilitarismo o de la concatenación racional de un espacio sensible. Tiene más que ver con una emocionalidad, que pasaría por el reencuentro de cada persona con su dimensión colectiva. Justamente el individualismo puede ser considerado una erradicación de cualquier poética, cambiando al sujeto en todas sus dimensiones –cuerpo, inteligencia, sentidos– de un hábitat común hacia otro en el que queda totalmente aislado y vulnerable. Si el arte pretende influir, determinar, disputar

³² “Para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es antes que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma. Se deberían entonces acumular documentos sobre la conciencia soñadora.” Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcín. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, p. 10.

espacios políticos, entonces es en esa restauración en la que debe participar: en la recuperación de una poética social mediante la cual sea posible desafiar cúpulas y estructuras viciadas.

Así como las lecturas no pueden resignarse a un objeto, una propuesta de poética para el arte no puede limitarse a los casos estudiados aquí; la particularidad de un gesto simbólico devenido en acción política necesita de la consideración de un universo mayor para instalarse como una instancia poética. Como indica Bachelard, el peso poético es rastreable en algo que identifica como la resonancia de la imagen, y no en su calidad objetual. Por esta razón, las obras actúan en esta parte como un punto de partida para pensar una denominación que debe cumplir, ante todo, con un principio de temporalidad, pues cualquier poética social debe encerrar en sí misma la posibilidad del dinamismo, en estrecha relación con el objetivo que persigue.

Intentaré indagar en tres denominaciones, propuestas que sugieren un camino de la estética a la poética. Esta ruta tiene por objetivo la indeterminación de los campos de fuerza que consignan un lugar que pretende ser puro (un estudio de la relación de las formas y aspectos sensibles del arte) para dar paso a una concepción eminentemente humana de la forma sensible: una poética que radique en el hacer, según propone Paul Valéry³³, y que tenga a la vez competencia de realización material, simbólica, política y social.

*

Empezaré con la sugerencia de una *estética de la resistencia*. La denominación no es casual: tiene su origen en una novela autobiográfica de Peter Weiss que narra una historia del arte

³³ Me refiero a uno de los puntos que el autor aborda en sus conferencias en el Collège de France, reunidas en *Teoría Poética y Estética* (1990). Traducción de Carmen Santos. España: La Balsa de la Medusa.

paralela, a partir de la resistencia al fascismo entre 1933 y 1945. Weiss aborda las “investigaciones artísticas” (forma con la que nombra diferentes prácticas experimentales de construcción poética y simbólica) y las pone en diálogo con las discusiones ideológicas y las formas de sobrevivencia en la lucha antifascista.

La expresión “investigaciones artísticas” es particularmente pertinente para avanzar en la definición de una estética, pero ¿cómo adquiere ésta el carácter de resistencia? Existe una primera fuerza a la cual el arte debe resistir, y es la fuerza de su propia limitación, representada ferozmente por la institucionalización y mercantilización del quehacer artístico. El poder como instancia de apropiación de un régimen emancipador de las actividades del arte desprende un contexto común bajo el cual obras, intervenciones y acciones corren el riesgo permanente de ser cancelados en su rendimiento político. Una posible resistencia no estaría dada únicamente por el rechazo total a estas estructuras – gesto bajo el cual sería muy difícil generar una potencia discursiva, muy probablemente resignando los usos simbólicos a determinadas nuevas elites intelectuales y artísticas–, sino por la disputa de éstas. En este sentido, una *estética de la resistencia* contiene en sí misma el avance del poder y su posterior reutilización. Me detengo en un ejemplo: la renuncia de Santiago Sierra al Premio Nacional de Artes Plásticas 2010. Una variedad irregular de decisiones políticas se entrecruzan en esta opción que se abre a la decisión crítica del artista. En primer lugar, es necesario considerar que la nominación de dicho premio, otorgado por una repartición gubernamental española, no puede haber llegado a Sierra si no es por la participación de éste, en forma directa o indirecta, en diferentes instancias institucionales que posicionaron su obra y su nombre en el contexto internacional de la crítica y la producción de arte (como por ejemplo, la representación de España en la Bienal de Venecia

de 2003). De alguna manera, a través de pasos de acercamiento sucesivos, el artista polémico y *maldito*, como se le ha querido nombrar, se convirtió paradójicamente en una figura de consenso para los especialistas y no tan especialistas de la comisión que dirimía el premio. Ese es el momento en que se abre la compleja madeja del poder y Sierra puede salir a denunciarla con un argumento tan claro como evidente: los premios sirven más al prestigio de la institución que los otorga que al prestigio del artista. Señala en su carta:

[...] Este premio instrumentaliza en beneficio del estado el prestigio del premiado. Un estado que pide a gritos legitimación ante un desacato sobre el mandato de trabajar por el bien común sin importar qué partido ocupe el puesto. Un estado que participa en guerras dementes alineado con un imperio criminal. Un estado que dona alegremente el dinero común a la banca. Un estado empeñado en el desmontaje del estado de bienestar en beneficio de una minoría internacional y local.

El estado no somos todos. El estado son ustedes y sus amigos. Por lo tanto, no me cuenten entre ellos, pues yo soy un artista serio. No señores, No, Global Tour.

La resistencia al Premio en el discurso de Sierra es una resistencia al Estado, y con esto levanta una posición política completa en oposición a la figura del Estado-Nación cuya crisis se viene advirtiendo en los círculos académicos e intelectuales.

Dejo hasta ahí momentáneamente el análisis de este hecho para poner del otro lado un ejemplo que, a mi juicio, aborda la realidad y la historia desde una mirada opuesta, es decir, *no-resistente*. Durante el pasado 2013, Chile vivió un ambiente muy particular con la conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar que derrocó al Presidente Salvador Allende el 11 de Septiembre de 1973 e instauró una cruenta dictadura que se extendió hasta 1990. Durante los meses previos a la fecha se pudo ver un gran número de convocatorias, programas de televisión, publicaciones y discusiones en la prensa acerca de ese hecho fundamental para entender la historia chilena reciente. Entre las muchas intervenciones que se realizaron, destacó una de Alfredo Jaar en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Se

trataba de una cámara fija puesta frente al Palacio de la Moneda que transmitiría en directo entre las 11:45 y las 12:45, espacio de tiempo en el cual, hace 40 años, fue bombardeada la Casa de Gobierno. La imagen podría ser vista en una sala del Museo y en el sitio web del mismo. Según comentara el artista,

[es] una obra simple y modesta, con esta imagen fija que es la réplica perfecta de la foto ícono del Golpe militar: La Moneda en llamas. Quiero recrear esa toma y llevarla al mundo entero como acto simbólico de limpieza y purificación. Mostrar cómo se ve La Moneda en la normalidad, en contraste con esa imagen tan fuerte que aún tenemos en la memoria, y como un modo de superar lo que aún duele. Quiero crear una nueva memoria.³⁴

En lo que a mi parecer representa una mirada fallida de la historia, Jaar se instala en dos instancias que resultan problemáticas. En primer lugar, cree estar realizando una obra “simple y modesta”, olvidando que en ella está recurriendo a la imagen de un edificio que representa dos momentos difícilmente simples y modestos: el Palacio de La Moneda es, por un lado, la imagen del poder político chileno; por otro lado, su versión en llamas (evocada a la percepción a través del día y la hora escogida para la transmisión en vivo y en directo) es justamente la representación de la fractura histórica, social y política más traumática que la sociedad chilena ha podido presenciar. En segundo lugar, Jaar enuncia en su obra esto que llama “nueva memoria”, que vendría a ser una suerte de reemplazo de la imagen del trauma, presente en la memoria de todos los chilenos, por otra de quietud y calma. Resulta clave para esta lectura su propia descripción, “limpieza y purificación”, pues lo que termina haciendo Jaar es, precisamente, una higienización de la historia latente en el paisaje, rozando la peligrosa figura del borrón.

³⁴ Diario *La Tercera*, 7 de Septiembre de 2013, disponible en <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/09/1453-541524-9-alfredo-jaar-y-el-11-quiero-crear-una-nueva-memoria.shtml>, [consultado el 10/11/2013].

Para argumentar esta crítica, me parece fundamental fijar una posición frente a la historia y la memoria. Según he revisado en el capítulo anterior, buscando los conceptos adecuados para un arte como el que me he propuesto presentar, los acontecimientos que afectan a los seres humanos en su relación con el entorno y la construcción de subjetividad pierden toda capacidad política si son vistos como una causalidad inevitable o, más aún, como un hecho aislado. El artista, investido de historiador, investigador o sociólogo, debe seguir la pista de estas situaciones para levantar su poder actual. Y la situación actual de Chile dista mucho de la imagen de pureza que Jaar pretende proyectar al mundo. El legado de la dictadura de Augusto Pinochet está todavía muy presente en la realidad chilena (prueba de ello son las numerosas y mundialmente conocidas protestas que se originaron el 2011 por una educación pública, gratuita y de calidad), normalizando el modelo de democracia y las relaciones entre las personas. Y no tan lejos, no ha existido aún justicia por la gran cantidad de graves abusos a los derechos humanos que durante ese período se cometieron en Chile. Algunas leyes impuestas por el dictador permiten, por ejemplo, que hoy se atropellen los derechos de los pueblos originarios, y la violencia de Estado existe aún contra el pueblo mapuche y las manifestaciones callejeras. Jaar, al revisar la historia de Chile, en esta obra ha elegido el discurso oficial. Ha decidido no resistir a él. En ese mismo mes de Septiembre, unos días después, Alfredo Jaar es elegido por unanimidad Premio Nacional de Artes Visuales.

No quiero insinuar con esto último que el artista chileno ostenta algún tipo de complicidad con las autoridades políticas nacionales. Más aún, su trayectoria lo hace ser el artista chileno vivo más importante. Sin embargo su obra, que ha resultado particularmente efectiva en la denuncia de abusos y atropellos en los más variados conflictos mundiales, se

instala en Chile con una lectura inevitable de comodidad frente a los procesos recientes, resignando el descontento a una irrupción alejada de sus propias herramientas simbólicas.

Vuelvo ahora al Premio Nacional rechazado por Santiago Sierra. Luego de causar revuelo internacional con su decisión, el artista español decide poner a la venta la carta con la cual oficializó su rechazo. El precio de ésta fue fijado en 30.000 euros (la misma cantidad de dinero que hubiese recibido al aceptar el premio), bajo el título de *La venta de la renuncia*. Según Sierra, estos fondos serán destinados a la creación de un centro de propaganda, contrarrestando lo que según su opinión está haciendo el Gobierno con dicho premio.

En este giro final del gesto de Sierra, concretado poco más de un año después de anunciado el premio, el sentido de la renuncia cobra un significado mucho más complejo. Sierra deja en claro que no es un filántropo, sino un artista crítico atento a sus circunstancias. Mientras su negación primera puede ser comprendida como una actitud de pureza frente al poder –lectura que a mi juicio sería errónea, especialmente en atención al trabajo global del artista–, esta segunda instancia instala una forma de comprender la realidad, tan tensa como burda. Aparece, entonces, esa resonancia a la que hacía referencia en un comienzo, en la cual la acción se vuelve actualidad. Una *estética de la resistencia* sugiere entonces una poética, que vendría a concretarse en la figura de la *desobediencia*.

Una *Poética de la desobediencia* se entiende aquí como una reacción consciente contra determinada norma, pero no únicamente como modalidad de protesta, sino como ejercicio sensible de develación. Esto quiere decir que la desobediencia emerge como una cualidad a experimentar, la restauración de la escala, que permite replantear en términos espaciales el

lugar de acción y hábitat de cada ser humano, invitando a modificar –forzosamente, si se quiere– las jerarquías bajo las cuales se desarrolla la vida.

**

Como se mencionó anteriormente, el primer escollo común al que se enfrenta una estética en desborde es el de la institucionalidad artística. Pero en lo que sigue, cada contexto está determinado por características particulares y las distancias que resultan de una práctica política en Latinoamérica no son agrupables con aquéllas que se dan en Europa o África. Un arte que pretende participar de la vida política necesita absorber el peso específico de su ambiente y reconocer los pliegues que permiten la acción simbólica. Una *estética de la resistencia* dibuja sobre el paisaje la figura de la negación, un NO –a la manera de Sierra– que levanta tras de sí una posibilidad poética. Una vez desplegado el símbolo, una vez concretada la acción, muchos factores compiten en contrarios y en el análisis es posible formar parejas de fuerzas, conceptos políticos clave que se encuentran en constante pugna. Un ejemplo de esto es la tendencia del arte a su singularidad, a explorar caminos propios para la presentación de episodios de disfunción social.

Por otro lado, los proyectos de investigación artística en muchos casos hacen también una reivindicación de singularidad. Crean determinada organización artística, que reivindica ser relativamente única y produce su propio campo de referencias y su propia lógica. Esto la dota de cierta autonomía y, en algunos casos, de una veta de resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento. En otros casos, esta singularidad supuesta no hace sino dar una pátina seductora a un estudio cuantitativo o, por utilizar una célebre expresión de Benjamin Buchloh, crea “una estética de la administración”.³⁵

Esta singularidad describe una problemática que enfrenta las reglas del arte con sus posibles efectos: por un lado, la idea de una disciplina se impone como norma y, por otro, el

³⁵ Steyerl, Hito (2010). *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. Disponible en línea en <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>, [consultado el 25/12/2012].

potencial de la irrigación de sus consecuencias al resto de las actividades humanas necesita de la consideración de esas otras reglas, según se ha descrito en este trabajo, las de la *realidad*.

Quiero sugerir en esta segunda propuesta de caminos entre una estética y una poética, la posibilidad de considerar esta disputa como una disputa territorial. Y como territorio propongo el campo de lo simbólico.

La observación del entorno como factor fundamental de la creación de obras es siempre el desafío de la traducción de un conflicto. En este sentido la disciplina, concebida como un saber particular, y sus ejercicios representativos operan desde un espacio social y contextual dislocado, describiendo una *estética del conflicto*, desde la cual el arte mantiene sus formas pero esta vez no poniéndolas en el centro del asunto, sino utilizándolas para una traducción de connotación social.

Dentro de la obra de Alfredo Jaar es posible encontrar numerosos ejemplos de la presencia de una traducción de esta índole. Desde una diferencia de visión entre los vecinos de un barrio y los planes que la autoridad tiene para dicho entorno, hasta un prolongado y silenciado enfrentamiento bélico, el conflicto da forma a diferentes investigaciones cuyo resultado no se despliega en la zona misma de éste, sino en aquella donde el poder ha puesto su versión. Las fotos de los ojos de Guetete Emirita y las diapositivas de *El Silencio de Nduwyezu*, son la respuesta de Jaar a la ausencia en occidente de cualquier referencia al conflicto ruandés; cuando Alÿs invita a 500 voluntarios a mover una loma a pala está poniendo a prueba la hipótesis de lo colectivo como fin más que como medio; Sierra, al intercambiar dinero por el permiso para tatuar a personas en situación de marginalidad o

discriminación, está tensionando las relaciones legales y aceptadas del trabajo precarizado; en fin, todas son formas que sugieren una *estética del conflicto*, pero que al vencer al cerco de los monopolios comunicaciones occidentales logra poner en discusión mundial un conflicto armado; o logra un desplazamiento milimétrico e insignificante de cierta forma geográfica a partir de la acción coordinada; o despierta airadas y ofendidas reacciones de la elite. Es decir, remueve el orden territorial, se convierte en una *poética del territorio*. Y toda disputa territorial es una disputa por el poder. Es por tanto, acción política por excelencia.

Por último, y siguiendo las dos propuestas anteriores, quisiera dibujar un tercer camino de desplazamiento que recoge los elementos estratégicos establecidos en el presente capítulo. En cierto sentido, puede ser considerado un brazo de la relación anterior; de hecho, toma del concepto de territorio su paso hacia una actualización permanente, una condición poética, pero esta vez no sólo alcanza la disputa como lucha política, sino que rectifica en una vocación más ideológica. Propongo el recorrido desde una *estética de la participación* a una *poética de lo comunitario*.

Como se señaló en el subcapítulo dedicado a la participación, el término *estética de la participación* es rescatado del trabajo de Sánchez Vázquez, quien a su vez realiza una torsión desde la teoría de la recepción. Los rasgos de las obras que describen una estética participativa quedan al descubierto casi inequívocamente, no así la resonancia que ellos pueden generar en una sociedad.

Una de las críticas más habituales a la propuesta de una estética relacional, de Nicolas Bourriaud, recae en los casos de estudio elegidos por el autor como referencia. Muchos de ellos suceden en espacios tradicionales del arte y, más aún, se insertan en los flujos de

circulación de mercado con el mismo o mayor rendimiento que una obra considerada no relacional. Una cena de Rirkrit Tiravanija, por ejemplo, subvierte las jerarquías y categorías de una exposición, generando espacios e instancias participativas, pero asegura dicha apertura con los muros de la residencia expositiva, a saber, la institución del arte. Las dinámicas que la obra propicia efectivamente son experimentaciones del lazo social en un determinado contexto y, en este sentido, describen una *estética de la participación*; pero, en virtud de la estructura lógica con la que este subcapítulo ha intentado despejar un nexo estético-poético, no supone por sí misma una acción en el terreno político. El territorio disputado, si se quiere ver desde ese precepto, es el territorio del arte, es decir, se instala como un gesto atrapado en la primera esfera del conflicto artístico, aquél que se produce dentro de la misma disciplina. Se convierte así, y retomo la cita anterior de Hito Steyerl, en una administración del territorio.

¿En qué casos, entonces, podemos albergar la idea de una poética? Recordemos por un momento la condición poética fijada: su lugar en la actualidad del hombre, como señala Bachelard, desde un punto de vista fenomenológico. Si a esta premisa agregamos la problemática territorial (la disputa por el campo simbólico), la construcción de un proyecto colectivo, un sentido de apropiación, exige que el arte no sólo se cuestione a sí mismo (cuestión fundamental), sino que cuestione todas las formas de producción que lo conforman. Y más todavía, debe reconocer en ellas las condiciones de desarrollo de toda actividad humana. Lejos de advertir una materialización de este proyecto ideológico (que inevitablemente hace un guiño al carácter utópico de las vanguardias), lo que se obtiene de la ecuación es una imagen poética latente, en un estado de pre-revelado: una *poética de lo comunitario*.

Conclusiones

No parece pertinente observar los acontecimientos del arte de manera teleológica, midiendo el éxito o fracaso de tal o cual tendencia con la vara de un fin último, puesto de antemano a la realización artística. Un procedimiento de esta naturaleza trae consigo el riesgo de someter conclusiones a parámetros formales, olvidando la experiencia y los efectos sensibles. El arte, sin embargo, sí puede concebirse como un saber acumulativo que no vive de un presente volátil, sino de una conciencia de la historia, de su inevitable peso material.

Puede verse, entonces, como una conciencia de la realidad. La intensidad específica de su funcionamiento en el mundo se basa en la revisión constante de sus propias bases que, lejos de resumirse en fines últimos e inmóviles, actúa desplegándose siempre como una pregunta.

La que concierne a esta investigación, la pregunta por el material del arte contemporáneo, trae consigo la necesidad de puntualizar aquellos factores que arman un sustento conceptual e histórico para suponer la entrada determinante de las relaciones sociales en su versión de disputa de un territorio y, por tanto, preponderantemente políticas. Como se ha dicho, no se busca establecer una relación paralela ni una analogía entre arte y política, sino allanar un camino para situar a ambas en un lugar de total coincidencia.

Dos grandes ejes se constituyeron aquí para abrir esta posibilidad. En primer lugar, la búsqueda de referentes históricos que dieran cuenta de la mencionada acumulación de saber, para lo cual se echó mano al campo de la estética y, particularmente, a la teoría de la vanguardia. En segundo lugar, la definición de los materiales políticos, para posteriormente probar su disponibilidad y pertinencia a la actividad artística.

Del primer eje, se puede concluir que la potencia de la vanguardia se reedita en los nuevos escenarios que presenta esta tesis. No se trata, por supuesto, de una mirada nostálgica de ella a través del tiempo ni la necesidad de su repetición. Eso —se desprende del diálogo que se propició entre diferentes teorías (Hal Foster, Susan Buck-Morss, Peter Bürger, entre otros)— sería la reutilización tramposa de un modelo crítico que se limita a comprobar rendimientos desde la fidelidad a un manifiesto, y no en cuanto a las repercusiones e interacciones del campo simbólico. La potencia de la vanguardia, para los objetivos de la investigación, radicaría en la vocación por lo real: por un lado el papel activo y siempre presente de la experiencia (experiencia estética devenida en experiencia vital) y, por otro, la precisión de una utopía viable para el conocimiento, es decir, como posibilidad concreta de poner el arte como contenido de la vida y no como mera justificación del gusto de la élite.

El segundo eje debía despejar primero el asunto de la disponibilidad. Es decir, plantear las características de un arte que no queda imposibilitado de abordar las temáticas que signan la vida de los seres humanos. Para eso se desarrolló una discusión que permitió fijar cuatro aristas constitutivas de la vida social: la formación de comunidad, el cuerpo, la historia y la industria. Cada una de ellas es abordable por el arte siempre y cuando estén atravesadas por el componente del territorio en una acepción, más allá de las categorías geográficas del Estado-nación y de la soberanía. Territorio, entonces, necesita definirse desde un componente cultural simbólico. El segundo asunto, la pertinencia de éstos para constituirse en material de la producción artística, fue abordado a través de algunos ejemplos que se configuran como obras a la vez que emergen como cuestiones políticas. Los

bordes de la creación estética son difuminados hasta convertirse en preguntas sobre el actuar del poder sobre y a través de los individuos.

Con estos avances parciales a la vista, ¿es posible allanar un camino para un arte de material político?, ¿son los artistas escogidos parte de ese nuevo territorio?

Los resultados son disímiles en cada artista y en cada obra.

Primero, se concluye que no es posible entender la complejidad de un gesto simbólico y su acción en el campo social ni desde un único modelo ni en su totalidad. La variación de los alcances de cada obra no puede calzar perfectamente con los rasgos de cierto conflicto social, así como tampoco se pueden hacer coincidir dos conflictos geopolíticamente distantes sólo por el hecho de estar atravesados por la disputa del poder y del territorio. La clave para rastrear dicha coincidencia está en la reubicación del papel del límite. Límite, entonces, sólo puede ser definido como relación social y no como fin a establecer.

En este sentido, una segunda conclusión apunta a la capacidad efectiva del arte de reestablecer un lazo social y de escala con la realidad en cuanto asegure una estrategia de disputa. En las obras abordadas, aquellas que logran entrar en la discusión pública de las asimetrías del poder son aquellas que abandonan más radicalmente el espacio determinado por voluntad externa y se desbordan en instancias a las cuales no están llamadas a intervenir. El museo y la institución, externalidad determinante por excelencia de los límites del arte, deben ser críticamente excluidos de la ecuación a utilizar para una acción pública; pero también cobran potencia cuando son incluidos como reproductores de las políticas opresoras del poder. Por tanto, no es su absoluta destitución lo que está en juego, sino su

transparencia, es decir, el develamiento de la función que cumplen en el entramado de las relaciones sociales.

En tercer lugar, se desprende que el mercado ejerce el mismo poder limitador de la institución del arte. De igual manera, no se sugiere una solución que apunte exclusivamente a la marginalidad de la acción, sino que a la consideración crítica de dicho contexto. Un arte que pasa por alto los sistemas de producción y de circulación mercantil, que lo elimina de su enunciado, no está interrogando su contexto ni participando de la política. Lejos de eso, pone la actividad simbólica en los flujos de circulación de los objetos —que no discrimina en la naturaleza de ellos— volviendo inocuo cualquier resultado, quitándole su potencia política.

La combinación de estas dos estrategias de delimitación, institución y mercado, justifican la urgencia de un arte para la emancipación, de voluntad de disputa. Indistintamente, los tres artistas salen del terreno del arte tradicional (el terreno asignado) para infiltrar los canales de la actividad pública, tensar sus nodos y desacomodar sus bases. Más allá de decisiones puntuales que alejan los modos de hacer de las formas políticas (por ejemplo, y tal como se comentó en el capítulo final, la obra de Alfredo Jaar para la conmemoración de los 40 años del Golpe Cívico-Militar en Chile, o la participación de tinte retrospectiva de Alÿs y Jaar en instituciones como el MoMA), la posición de cada uno frente al conflicto marca diferencias radicales en la demarcación de un tercer territorio, describiendo efectos distantes pero no por eso excluyentes.

Jaar propicia la aparición de una nueva conciencia y, en este sentido, su enunciado es el de un mundo nuevo que se revela ante cada persona que es expuesta a una realidad hasta entonces oculta. Alÿs, por su parte, trabaja sobre el lugar que cada habitante ocupa en el

espacio público, trazando las dinámicas de la ciudad e interviniéndolas desde un gesto mínimo. Sierra, por último, descarta cualquier esperanza de un mundo nuevo y traslada al terreno del arte toda la trama de opresión y explotación que el sistema ejerce sobre el ser humano por medio de las dinámicas laborales, las políticas económicas o de relaciones exteriores administradas por un Estado. Cada una de estas voluntades de disputa trae consigo un riesgo. Respectivamente: la estetización de la esperanza —giro que tan bien ha administrado la publicidad—, el análisis anecdótico de las dinámicas sociales y la complicidad efectiva del gesto con las estrategias del poder, por nombrar algunos. Son cuestiones éticas que, en todo caso, no son endosables por completo al artista. Como se ha dicho aquí, la obra adquiere su carisma en el contacto con el mundo y no funciona de modo independiente a él.

La idea de entender el arte desde ese contexto, como un acontecimiento cuyo único valor reside en la relación de los procesos internos con los del mundo y en la potencia latente de su participación en la vida pública, se convierte en el principal aporte de esta investigación. Si bien las preguntas aquí tratadas son resultado de una importante línea teórica dedicada al análisis de la relación entre arte y política, se establece aquí que para definir un camino diferente es necesario no sólo mirar el arte y revisar la evolución de sus parámetros disciplinares, sino también preguntarse por el estado del contexto que lo determina. La pregunta por el arte es, de esta forma, la pregunta por las formas de vida.

Como propuestas estratégicas, en el tercer capítulo se definen seis aspectos que, junto con sintetizar el encuentro de los materiales estéticos y políticos en la producción simbólica, buscan sentar las interrogantes para futuras reflexiones: 1) el artista como un productor multifacético de escenarios políticos; 2) las consideraciones sobre la distancia física y

conceptual en la delimitación de un territorio; 3) la necesidad de crear espacios participativos y, por tanto, improbables; 4) la intervención del escenario público como forma de disputa territorial; 5) la conciencia de una dimensión de registro que concrete el diálogo con la historia y el archivo; y por último 6) la capacidad de pasar de una estética, ya politizada, a una poética: de una estética de la resistencia a una poética de la desobediencia; de una estética del conflicto a una poética del territorio; y de una estética de la participación a una poética de lo comunitario. Este último punto resulta crucial para aventurar una conclusión general.

La sugerencia de un desplazamiento de estas características levanta un aviso acerca de la naturaleza de la estrategia. Los asuntos estéticos, a veces definidos como consecuencias de la observación de una serie de prácticas (por ejemplo, el pago de Santiago Sierra a las personas de sus obras sugiere una “estética remunerada”; o el arte basado en las relaciones humanas repercute en una “estética relacional”), son aquí vistos como un punto de inicio para la acción emancipadora. Es decir, de la acumulación de experiencias que permiten nombrar un espacio de acción (estética), se propone levantar un perímetro inestable — susceptible a la subjetividad y el deseo— que dispare e incentive nuevas experiencias escindidas de una disciplina (poética). La acción es justamente la condicional de las poéticas aquí propuestas.

En este sentido, en la radicalidad del trabajo de Santiago Sierra es donde se encuentra mayor potencialidad para la disputa del poder. En sus obras, el sujeto no es concebido en un espacio suspendido, sino en la dureza de sus condiciones materiales; el artista no ocupa un lugar de ilusión redentora, sino que asume una posición crítica que no busca desmarcarse de su contexto. La obra de Sierra permite, más crudamente que ninguna otra, percibir el mundo

sin ningún afán de embellecimiento o sublimación. La desobediencia, el territorio y lo comunitario son un espacio a ocupar con la radicalidad de haberse despojado de las garantías formales y conceptuales que la externalidad impuso al arte, definiéndolo, delimitándolo.

Ciertamente, en tanto propuesta, el desplazamiento planteado advierte desde ya la aparición de otras problemáticas. La disolución de una estética para la búsqueda de una poética activa trae consigo nuevas preguntas. En primer lugar, la valoración de las acciones y procedimientos. Si la radicalidad es el paso transitorio, no habría pistas definitivas sobre el carácter destructivo o constructivo de la acción artística/política. Aunque no excluyentes, estas definiciones podrían referir al regreso de la utopía estética o a la renuncia a la restitución de la escala con la realidad (ambas instancias insinuadas como un riesgo en estas reflexiones). Segundo, si se asume la coincidencia territorial entre la acción artística y la acción política, ¿cómo es que el arte asegurará una suerte de reserva para evitar la disolución de su poder disruptivo? Cabe preguntarse, por último, por la concreción del desborde de los límites y qué paradigma será necesario para no propiciar el reemplazo de unos por otros, sino la continua tensión en ellos.

La discusión en torno a estas ideas no quiere ser una revitalización del arte como disciplina. Las sucesivas apuestas sobre el fin del arte ya han servido para eso, en ocasiones de manera bastante exitosa. Lo preponderante no es la pregunta clásica sobre qué es el arte, sino —tal como la frase que da inicio a esta investigación— qué puede el arte. La capacidad política no se hipoteca por la especificidad de las formas artísticas. En este sentido no existen obras emancipadoras, sino sólo lecturas políticas: contextos dislocados, fuerzas de irrupción y voluntades críticas.

Anexo nº1. Alfredo Jaar:
Premios, exposiciones y publicaciones.

1. Exposiciones individuales.

- 1979 Jaar Objetos, Galería CAL, Santiago, Chile.
- 1980/1 Estudios sobre la Felicidad, Acción de Arte, Santiago, Chile.
- 1985 Installation Projects: 1980 -1985, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, Nueva York, Estados Unidos.
- 1986 Rushes, Spring Street subway station, New York, Estados Unidos.
- 1986 Herron Gallery, Indianapolis Center for Contemporary Art, Indiana, Estados Unidos.
- 1986 Welcome to the Third World, Herrón Gallery, Indianapolis, Estados Unidos.
- 1987 1+1+1, Lannan Museum, Lake Worth, Florida, Estados Unidos.
- 1987 Spectacolor Lightboard, One Times Square, Nueva York, Estados Unidos.
- 1987 Lannan Museum, Lake Worth, Florida, Estados Unidos.
- 1987 Frame of Mind, Grey Art Gallery, Study Center Universidad de Nueva York, Estados Unidos.
- 1987 A Logo for America, Times Square, New York, Estados Unidos.
- 1988 Alfredo Jaar: Public Project, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Estados Unidos.
- 1988 Photographic Resource Center, Boston University, Boston, Estados Unidos.
- 1988 Cries & Whispers, Diane Brown Gallery, New York, Estados Unidos.
- 1988 Coyote, Universidad de Boston, Massachusetts, Estados Unidos.
- 1988 París Nous Appartient, Ga&eñe Gabrielle Maubrie, París, Francia.
- 1988 Roma, CittáAperta, Gallería Lidia Carreri, Roma, Italia.
- 1988 Out of Balance, Massachusetts College of Art, Boston, Estados Unidos.
- 1989 Falling Rocks, Galería de Arte Universidad de Colorado, Estados Unidos.
- 1989 L'ont tant aimée la Revolution, University Art Galleries, Wright State University, Dayton, Ohio Estados Unidos.
- 1989 Transparencies, Syracuse, New York, Estados Unidos.

- 1989 Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Holanda.
- 1989 Alfredo Jaar - Sheer Conviction, Robert B. Menschel Photography Gallery, Syracuse University, Estados Unidos.
- 1989 Alfredo Jaar: The Fire next Time, The Brooklyn Museum, Nueva York, Estados Unidos.
- 1989 Waiting, University Art Museum, University of California, Berkeley, Estados Unidos.
- 1989 Paysage, L'Arche de la Fraternité, La Défense, París, Francia.
- 1990 San Diego Museum of Contemporary Art, California, Estados Unidos.
- 1990 Seattle Art Museum, Seattle, Estados Unidos.
- 1990 Untitled (water), Insam Gleicher Gallery, Chicago, Estados Unidos.
- 1990 Geography = War, Diane Brown Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 1990 Ils l' ont tant aimée la Revolution, London Regional and Historical Museums, Ontario, Canadá.
- 1990 San José Museum of Art, California, Estados Unidos.
- 1990 New Work: a New Generation, Museo de Arte Moderno de San Francisco, Estados Unidos.
- 1990 Carnegie Mellon Art Gallery, Pittsburgh, Estados Unidos.
- 1990 Alfredo Jaar, La Jolla Museum of Contemporary Art, California, Estados Unidos.
- 1990 London Regional and Historical Museums, Londres, Ontario.
- 1990 Alfredo Jaar, Meyers / Bloom Gallery, Santa Mónica, California, Estados Unidos.
- 1991 Galería Benet Costa, Barcelona, España.
- 1991 Galería Oliva Arauna, Madrid, España.
- 1991 Galerie Gabrielle Maubrie, París, Francia.
- 1991 Galerie Barbara Farber, Amsterdam, Holanda.
- 1991 Laumeier Sculpture Park, St. Louis, Estados Unidos.
- 1991 MVSEVM. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., Estados Unidos.

- 1991 Alfredo Jaar: Geography =War, Virginia Museum of Fine Arts, Richmon University and The Anderson Gallery, Virginia, Estados Unidos.
- 1992 Alfredo Jaar Works, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, Estados Unidos.
- 1992 Rafael, Manuel y los Otros, Torre de la Santa Cruz, Cádiz, España.
- 1992 Meyers/Bloom Gallery, Santa Mónica, Estados Unidos.
- 1992 1+1+1 Works by Alfredo Jaar, The New Museum of Contemporary Art, New York, Estados Unidos.
- 1992 Pabellón de Andalucía, Expo 92, Sevilla, España.
- 1992 Alfredo Jaar: Two or Three Things I Imagine About Them, Whitechapel Art Gallery, Londres, Inglaterra; Berliner Künstlerprogramm des Daad und Neue Gesellschaft fur Bildende Kunst, Berlín, Alemania; Kunstneres Hus, Oslo, Noruega.
- 1992 Alfredo Jaar: Geography = War, The Museum of Contemporary Art, Chicago, Estados Unidos.
- 1992/3 Pergamon Projek. Pergamon Museum, Berlin, Alemania.
- 1993 Alfredo Jaar, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Alemania.
- 1993 New York Series, Miami Center for the Fine Arts, Miami Art Museum, University of South Florida, Tampa, Estados Unidos.
- 1993 Working, Ruth Bloom Gallery, Santa Mónica, California, Estados Unidos.
- 1993 (Un)framed, Tramway Gallery, Glasgow, Escocia.
- 1993 Galerie Franck + Schulte, Berlín, Alemania.
- 1993 Tramway, Glasgow, Escocia.
- 1993 Ruth Bloom Gallery, Santa Mónica, Estados Unidos.
- 1994 Alfredo Jaar, Fotografiska Museet and Moderna Museet, Estocolmo, Suecia.
- 1994 New Work, C. F. A. Miami, Estados Unidos.
- 1994 Galería Turnan, Bruselas, Bélgica.
- 1994 Galería Oliva Arauna, Madrid, España.
- 1994 Frankfurt Kunstverein, Frankfúrt, Alemania.

- 1994 IFA, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Alemania.
- 1994/5 Alfredo Jaar - Europa, IFA - Galerie Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, Alemania.
- 1995 Galerie Lelong, Nueva York, Estados Unidos.
- 1995 Fotografías reales: una instalación por Alfredo Jaar, Museum of Contemporary Photography, Chicago, Estados Unidos.
- 1995 Art Museum, University of South Florida, Tampa, Estados Unidos.
- 1995 One Million Finnish Passports. Museum of Contemporary Art Helsinki, Finlandia.
- 1996 City Gallery of Contemporary Art, Raleigh, Estados Unidos.
- 1996 Proyecto Público para el Campus de la University of Washington, Seattle, Estados Unidos.
- 1996 Cámara Lucida, Caracas, Venezuela.
- 1997 Alfredo Jaar, The Rwanda Project, Galerie Franck + Schulte, Berlin, Alemania.
- 1997 Todd Hofselt Gallery, San Francisco, Estados Unidos.
- 1997 El Silencio de Nduwayezu, Galería Oliva Arauna, Madrid, España.
- 1997 The Light Factory, Charlotte, Estados Unidos.
- 1997 Galería Oliva Arauna, Madrid, España.
- 1997 Galería Grita Insam, Viena, Austria.
- 1998 Slide+Sound Piece, audiovisual, Universidad Diego Portales, Santiago, Chile.
- 1998 Proyecto Público para Estocolmo 98, Capital Cultural de Europa, Estocolmo, Suecia.
- 1998 Proyecto Público para Sant Boi de Llobregal, Barcelona, España.
- 1998 Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, España.
- 1998 Koldo Mitxelena, San Sebastián, España.
- 1998 Stedelijk Museum Het Domein, Sittard, Holanda.
- 1998 Alfredo Jasar, Galería Lelong, Nueva York, Estados Unidos.
- 1999 Playground, Barcelona, España.

- 2000 The Skoghall Konsthall, Suecia.
- 2000 Offering, Kwangju, Corea del Sur.
- 2000 The Cloud, Tijuana, México y San Diego, Estados Unidos.
- 2002 Alfredo Jaar, Lament of the Images, Galerie Lelong, Nueva York, Estados Unidos.
- 2005 Requiem for Leipzig, Alemania.
- 2006 Muxima, Galerie Lelong, Nueva York, Estados Unidos.
- 2006 Jaar SCL 2006, Sala de la Fundación Telefónica, Santiago, Chile.
- 2007 Alfredo Jaar, La Política de las Imágenes, Musee Cantonal des Beaux Arts de Lausana, Suiza.
- 2008 Tate Modern Gallery, Londres, Inglaterra.
- 2008 That was then, this is now, Long Island City, Estados Unidos.
- 2008 It is Difficult, Spazio Oberdan, Milan, Italia.
- 2009 Intervenciones en la ciudad de Barcelona, España.
- 2009 Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, España.

2. Exposiciones Colectivas (Selección)

- 1979 Primera Bienal de Arte Universitario, Universidad Católica de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1979 V Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1980 Salón Nacional de Gráfica de la Universidad Católica, Instituto Cultural Las Condes, Santiago, Chile.
- 1980 Concurso de Escultura Centenario del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1980 Situación de Confrontación, Instituto Chileno Francés de Cultura, Santiago, Chile.
- 1980 Centenario Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1980 Salón de Gráfica Pontificia Universidad Católica de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

- 1980 Sexto Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1981 Segunda Bienal de Arte Universitario, P. Universidad Católica de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1981 V Bienal Internacional de Arte Valparaíso, Chile.
- 1981 Séptimo Concurso Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- 1982 Viva la Patria, II Encuentro Franco Chileno de Video Arte, Instituto Chileno-Frances de Cultura, Santiago, Chile.
- 1982 12e París Biennale, Musée d' Art Moderne de la Ville de París, Francia.
- 1983 In / Out: Four Projects by Chilean Artists, Washington Project for the Arts, Washington D.C., Estados Unidos.
- 1983 Terminal Nueva York, Brooklyn Army Terminal, Nueva York, Estados Unidos.
- 1985 18 Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil.
- 1985 Cuatro Artistas Chilenos: Díaz, Dittborn, Jaar y Leppe, Centro de Arte y Comunicación Visual, Buenos Aires, Argentina.
- 1985 Freedom Within, Pinturas de Juan Sánchez / Instalación de Alfredo Jaar, The Fine Arts Center Art Gallery / State University of New York At Stony Brook, Estados Unidos.
- 1985 Cuatro artistas Chilenos: Díaz, Dittborn, Jaar y Leppe, Centro de Arte y Comunicación Visual, Buenos Aires, Argentina.
- 1986 Alfredo Jaar: Gold in the Morning, XLII International Exhibition The Venice Biennale, Italia.
- 1987 1+1+1, Documenta 8, Kassel, Alemania.
- 1987 Learning to Play, XIX Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1988 Committed to print: Social and political themes in the recent American print art, Modern Museum of Art, New York, Estados Unidos.
- 1989 Los Magos de la Tierra, Centro Georges Pompidou, París, Francia.
- 1989 Ils L'ont tant aimée, la revolution: Imágenes Críticas, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, Francia.

- 1989 Prospect Photographie, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemania.
- 1989 The Booth, The Photographie of Inventions: American pictures of the 1980's, Museo Nacional de Arte Americano. Exposición itinerante.
- 1990 Spheres of Influence, instalación, 8a. Bienal de Sidney, Australia.
- 1990 El Día que me Quieras, To Be And Not To BE, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, España.
- 1991 The way it was, Heimat, Wewerka & Weiss Gallerie, Berlín, Alemania.
- 1992 499, 500, 501,502, Intervención del paisaje urbano en Sevilla, Houston y Chapultepec. Encuentro de dos Mundos, V Centenario del Descubrimiento de América.
- 1992 The Conference, Arte Amazonas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil.
- 1992 Je me Souviens, Pour la Suite du monde, Musée d' Art Contemporain de Montreal, Canadá.
- 1992 Amériques Latines art contemporain, Hotel des arts, París, Francia.
- 1992 Kunsthalle, Köln, Alemania.
- 1992 Centro George Pompidou, París, Francia.
- 1993 Blow Up, Artistas Latinoamericanos del Siglo XX, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Estados Unidos.
- 1993 New Images of the World, Museo de Arte Moderno, Dinamarca.
- 1993 Arte Contemporáneo ARCO, Madrid, España.
- 1993 Amériques Latines art contemporain, Hotel des arts, París, Francia.
- 1993 Prospect 93, Frankfurter Kunstverein und Kunsthalle, Frankfurt, Alemania.
- 1993 Encounters/Displacements, Art Gallery, Austin, Estados Unidos.
- 1994 The Origin of Things, Musée d' Art Contemporain de Montreal, Canadá.
- 1994 Equal Rights and Justice, High Museum of Art, Atlanta, Estados Unidos.
- 1994/5 DASAMÉRICAS Travelling Exhibition, Isabella Prata Consultoria de Arte, Galería Luisa Strina, Sao Paulo, Brasil.
- 1995 ARS 95, Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlandia.

- 1995 The Spirit of Hiroshima and After, Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japón.
- 1996 One and Others, Galería Lelong, New York, Estados Unidos.
- 1996 Los Límites de la Fotografía, "Nguyen", Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago e itineró a Fundación Banco Patricios, Buenos Aires, Argentina.
- 1996 Blurring the Boundaries. Installation Art: 1969-1996, Museum of Contemporary Art, San Diego e itineró a Miami Art Museum, Estados Unidos.
- 1997 The Johannesburg Biennale, Johannesburg, Sudáfrica.
- 1997 Primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur, Porto Alegre, Brasil.
- 1997 Así está la Cosa: Instalación y Arte Objeto en América Latina, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México.
- 1997 American Stories, Setagaya Museum, Tokyo, Japón.
- 1997 Absolute Landscape, Yokohama Museum of Art, Japón.
- 1997 The Crystal Stopper, Lehman Maupin Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 1997 Freeze Frame, Galerie Grita Insam, Viena, Austria.
- 1997 New Grounds: Prints and Múltiples, Art Museum, University of South Florida, Estados Unidos.
- 1997 New Grounds: Prints and Múltiples, International Center for Graphic Arts, Slovenia.
- 1997 Transformación, Villa Iris, Santander, España.
- 1997 New Editions, Galerie Lelong, Nueva York, Estados Unidos.
- 1998 The edge of awareness, World Health Organization, Ginebra, Suiza.
- 1998 Photography as Concept, 4, International Foto-Triennale, Esslingen, Alemania.
- 1998 Waterproof, Centro Cultural de Belém, Expo 98, Lisboa, Portugal.
- 1998 Crossings, National Gallery of Canadá, Ottawa, Canadá.
- 1998 Unthinkable Tenderness: The Art of Human Rights, Art Department Gallery, San Francisco State University, Estados Unidos.
- 1998 The Garden of the Forking Paths, Kunstforeningen, Copenhagen, Dinamarca.

- 1998 De All Oceans have Walls?, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Alemania.
- 1998 Matrix / Berkeley: 20 Years, Berkeley Art Museum, University of California, Estados Unidos.
- 2001 Nauman Kruger Jaar, Daros Exhibitions, Zürich, Suiza.
- 2004 El Final del Eclipse, Fundación Telefónica, Santiago, Chile.
- 2004 Exposición de obras pertenecientes al MOMA, Museo del Barrio, Nueva York, Estados Unidos.
- 2005 The Hours Visual Arts of Contemporary Latin America, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda.
- 2007 Bienal de Venecia, Italia.
- 2007 Negatec, Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina.
- 2008 Face to Face, Daros Latinoamerica, Zürich, Suiza.
- 2008 Risky Business, Art, Lugano, Suiza.
- 2008 Framing and Being Framed. The Uses of Dcumentary Photograph, Ezra and Cecile Zilkha Gallery, Connecticut, Estados Unidos.
- 2008 Africa On: Beecroft, Jaar, Kentridge, Galleria Lia Rumma, Milan, Italia.
- 2008 Arte ? Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960 - 2000, El Museo del Barrio, New York, Estados Unidos.
- 2008 Pictures in Series, Fisher Landau Center for Art, Long Island City, New York, Estados Unidos.
- 2009 Feria ArteBA, presentado por Galería Animal, Buenos Aires, Argentina.
- 2009 Art 40 Basel International Art Show, Basilea, Suiza.
- 2009 ARCO 2009, Madrid, España.
- 2010 Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 2011/12 Chile Años 70 y 80 Memoria y Experimentalidad, Museo de Arte Contemporáneo, Mac, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

3. Premios y Distinciones

- 1981 Beca Internacional Fundación del Pacífico. VII Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.
- 1984 Beca Artists Space, Nueva York, Estados Unidos.
- 1985 Beca Fundación John Simon Guggenheim, Estados Unidos.
- 1985 National Endowment for the Arts, Estados Unidos.
- 1986 Miembro del New York Council of the Arts, Estados Unidos.
- 1987 Beca Fundación Louis Comfort Tiffany, Estados Unidos.
- 1989 Deutscher Akademischer Austauschdienst, Berliner Künstlerprogram, Berlín, Alemania. Es miembro de Artists Space. Círculo alternativo integrado por artistas de vanguardia en Nueva York, Estados Unidos.
- 2000 Beca de la Fundación John D. y Catherine T. MacArthur, Nueva York, Estados Unidos.
- 2005 Premio Extremadura a la Creación a la Mejor Trayectoria Artística de Autor Iberoamericano, España.
- 2006 Premio a la Mejor Exposición de Artes Visuales del Año, Jaar SCL 2006. Círculo de Críticos de Arte de Chile.
- 2006 Medalla Arquitecto Claude François Brunet de Baines de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.
- 2013 Premio Nacional de Arte, Santiago, Chile.

4. Bibliografía específica

- 1+1+1: Works by Alfredo Jaar* (1992). Catálogo. New York: The New Museum Of Contemporary Art.
- Alfredo Jaar. The Fire Next Time* (1989). Catálogo. Texto de Laural Weintraub. Nueva York: The Brooklyn Museum.
- Alfredo Jaar: Two or Three Things I Imagine About Them* (1992). Catálogo. Londres: The Trustees of the Whitechapel Art Gallery.

- Amériques Latines art contemporain. Exposition* (1992). Catálogo. Texto de Sheila Leirner. París: Fondation Nationale des Arts.
- Art:21 Season Four* (2007). Nueva York: Public Broadcasting Service.
- Arte Contemporáneo* (1995). Catálogo. Madrid: Report Arco'93.
- Bienal de Artes Visuales del Mercosur* (1997). Catálogo. Porto Alegre: Fundacao Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
- El Final del Eclipse. El Arte de América Latina en la Transición al Siglo XXI* (2004). Catálogo. Textos de José Jiménez y otros. Santiago: Fundación Telefónica.
- Face to Face, the Daros Collections* (2007). Zürich: Hatje Cantz.
- Las Horas Artes Visuales de América Latina Contemporánea* (2005). Zürich: Daros-Latinoamericana.
- Magiciens de la Terre* (1989). Catálogo. París: Editions du Centre Pompidou.
- Negatec* (2007). Catálogo. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica.
- Altaio, Vicenc (1995). *Alfredo Jaar. Europa*. Stuttgart: Ifa-Galerie.
- Campaña, Claudia y Mellado, J. Pastor (1996). *Cultura & Trabajo*. Santiago: Asociación Chilena de Seguridad (ACHS).
- Campaña, Claudia y Mellado, J. Pastor (2003). *Cultura & Trabajo: Murales y Esculturas de la Asociación Chilena de Seguridad*. 2a. edición. Santiago: Asociación Chilena de Seguridad (ACHS).
- Cárdenas, Elisa (2009). *Alfredo Jaar: Gritos y Susurros*. Santiago: Editorial Contrapunto.
- Galaz, Gaspar e Ivelic, Milan (1998). *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones. Universitarias de Valparaíso.
- Galende, Federico (2007). *Filtraciones I, Conversaciones sobre Arte en Chile*. Santiago: Editorial Arcis.
- Goldman, Shifra (1994). *Dimensions of the Americas*. USA: The University of Chicago Press.
- Jaar, Alfredo (1986). *Gold in the Morning. XLII International Exhibition The Venice Biennale*. Estados Unidos.
- Jaar, Alfredo (1987). *Aprendendo a Jogar = Learning to Play. 19th Sao Paulo International Biennial*. Sao Paulo.
- Jaar, Alfredo (1998). *Es Difícil: Diez Años*. Barcelona: ACTAR.

- Jaar, Alfredo (1998). *Hágase la Luz: Proyecto Ruanda 1994-1998*. Barcelona: ACTAR.
- Mosquera, Gerardo (2007). *Arte Reciente en Chile. Copiar el Edén*. Santiago: Ediciones y Publicaciones Puro Chile.
- Oyarzún, Pablo, Richard, Nelly, y otros (2005). *Arte y Política*. Santiago: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Prado, Pamela (2010). *Los Ojos de Gutete Emerita = The Eyes of Gutete Emerita*. Textos Pamela Prado y otros. Santiago: Pamela Prado.
- Ramírez, Mari Carmen y otros (1992). *Encounters/Displacements Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*. Austin: Archer M. Huntington Art Gallery College of Fine Arts The University of Texas at Austin.
- Rasmussen, Waldo (Ed.) (1993). *Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York: Museum of Modern Art.
- Valdés, Adriana (Ed) (2008). *La Política de las Imágenes*. Santiago: Metales Pesados.

Anexo n°2. Francis Alÿs:
Premios, exposiciones y publicaciones.

1. Exposiciones individuales

- 1990 Francis Alÿs, Salón des Aztecas, México DF, México.
- 1992 Francis Alÿs, Galería Arte Contemporáneo, México DF, México.
- 1990 Francis Alÿs y Melanie Smith, Espace L'Escaut, Bruselas, Bélgica.
- 1994 Fabiola: Una investigación de Francis Alÿs en colaboración con Curare Espacio Crítico para las Artes, Curare Espacio Crítico para las Artes, México DF, México.
- 1994 Francis Alÿs-Raymond Pettibon, Expo-Arte, Guadalajara, México.
- 1994 The Liar/The Copy of the Liar, Galería Ramis Barquet, Monterrey, México.
- 1995 Francis Alÿs, Galería Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.
- 1995 Francis Alÿs, Jack Tilton Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 1995 Francis Alÿs, Opus Operandi, Ghent, Bélgica.
- 1996 The Counterfeit Subject, Boulder Museum of Contemporary Art, Colorado, Estados Unidos.
- 1996 Francis Alÿs, ACME, Los Angeles, Estados Unidos.
- 1996 Francis Alÿs, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Oaxaca, México.
- 1997 Francis Alÿs, Jack Tilton Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 1997 Francis Alÿs: Walks/Paseos, Museo de Arte Moderno, México DF, México.
- 1998 Dog Rose, Or Gallery, Vancouver, Canadá.
- 1998 Francis Alÿs: le temps du sommeil, Contemporary Art Gallery, Vancouver, Canadá.
- 1999 Francis Alÿs, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Suiza.
- 1999 Francis Alÿs, Mario Flecha Galería, Girona, España.
- 1999 Standby, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.
- 1999 The Thief, Dia Art Foundation, Nueva York, Estados Unidos.
- 2000 Francis Alÿs: Drawings, ACME, Los Angeles, Estados Unidos.
- 2000 Francis Alÿs: The Last Clown, Fundació la Caixa, Barcelona, España.

- 2001 1-866-FREE-MATRIX, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, Estados Unidos.
- 2001 Amores Perros vs Camera en colaboración con Alejandro Gonzalez Inarritu, Kunst-Werke, Berlín, Alemania.
- 2001 Francis Alÿs, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.
- 2001 Francis Alÿs, Musée Picasso Antibes, Antibes, Francia.
- 2001 L'Attente, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Suiza.
- 2002 Francis Alÿs. MATRIX.2, Castello di Rivoli, Turin, Italia.
- 2002 Francis Alÿs. Obra Pictórica, 1992-2002, Centro nazionale per le arti contemporanee, Roma, Italia.
- 2002 Projects 76: Francis Alÿs - The Modern Procession, The Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.
- 2002 Walking a Painting, The Project, Los Angeles, Estados Unidos.
- 2003 Francis Alÿs, Stellan Holm, Nueva York, Estados Unidos.
- 2003 The Prophet and the Fly, Collection Lambert en Avignon, Avignon, Francia.
- 2004 Francis Alÿs: blueOrange-Preisträger 2004, Martin-Gropius-Bau, Berlín.
- 2004 Walking Distance from the Studio, Kunstmuseum Wolfsburg, Alemania.
- 2005 Francis Alÿs: (to be continued) 1992-, ARTSPACE, Auckland, Nueva Zelanda.
- 2005 Francis Alÿs: Seven Walks, 21 Portman Square and National Portrait Gallery, Londres, Inglaterra.
- 2005 The Green Line, The Israel Museum, Jerusalem, Israel.
- 2006 Black Box: Francis Alÿs, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., Estados Unidos.
- 2006 The Sign Painting Project (1993-1997): A Revision, Schaulager, Basel, Suiza.
- 2006 A Story of Deception, Portikus, Frankfurt, Alemania.
- 2006 A Story of Deception: Patagonia 2003-2006, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina.
- 2007 Francis Alÿs: Politics of Rehearsal, Hammer Museum, Los Angeles, Estados Unidos.

- 2007 Francis Alÿs: Politics of Rehearsal, Hammer Museum, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, Colombia.
- 2007 Francis Alÿs: Works from Private Collections, Villa Grisebach Gallery, Berlín, Alemania.
- 2007 SOMETIMES DOING SOMETHING POETIC CAN BECOME POLITICAL AND SOMETIMES DOING SOMETHING POLITICAL CAN BECOME POETIC, David Zwirner, Nueva York, Estados Unidos.
- 2007/12 Francis Alÿs: Fabiola, Dia Art Foundation at The Hispanic Society of America, Nueva York. Itinerancia: Los Angeles County Museum of Art; National Portrait Gallery, Londres; Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, España (organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid); Haus zum Kirschgarten, Basel (organizado por Schaulager); Museo de Arte de Lima, Perú; Museo Amparo, Puebla, México.
- 2008 Francis Alÿs, Sammlung Goetz, Munich, Alemania.
- 2008 Francis Alÿs: Bolero (Shoe Shine Blues) and Politics of Rehearsal, The Renaissance Society, University of Chicago, Estados Unidos.
- 2009 Nightwatch, Bass Museum of Art, Miami Beach, Florida, Estados Unidos.
- 2010 BACA Laureate 2010: Francis Alÿs, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Holanda.
- 2010 Francis Alÿs: Dominó Caníbal (PAC 2010), Salas Verónicas, Murcia, España.
- 2010 Francis Alÿs: le temps du sommeil, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda.
- 2010 Francis Alÿs: A Story of Deception, Tate Modern, Londres, Inglaterra. Itinerancia: Wiels Centre d'Art Contemporain, Bruselas; The Museum of Modern Art, New York and MoMA PS1, Long Island City, Nueva York, Estados Unidos.
- 2011 Francis Alÿs, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Suiza.
- 2011 Francis Alÿs: The Moment Where Sculpture Happens, Davis Museum and Cultural Center, Wellesley, Massachusetts, Estados Unidos.
- 2012 Francis Alÿs: Guards, University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos.
- 2013 Francis Alÿs: REEL-UNREEL, David Zwirner, Nueva York, Estados Unidos.

2. Exposiciones Colectivas (Selección)

- 1991 Blue Star Art Space, San Antonio, Texas, Estados Unidos.
- 1991 Galería Arte Contemporáneo, Mexico D.F., México.
- 1991 Latitude 53 Gallery, Edmonton, Canadá.
- 1992 México Hoy, Casa de las Américas, Madrid, España.
- 1992 Rueda como la Naturaleza, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, México.
- 1993 Lesa Natura, Museo de Arte Moderno, México D.F., México.
- 1994 V Bienal de Habana, La Habana, Cuba.
- 1994 Galería OMR, México D.F., México.
- 1995 First International Biennial Exhibition: Longing and Belonging-From the Faraway Nearby, Site Santa Fe, New Mexico, Estados Unidos.
- 1995 This is My World..., ACME, Los Angeles, Estados Unidos.
- 1995 Espace 251 Nord, Liège, Bélgica.
- 1996 Interiors: Francis Alÿs, Kevin Appel, Robin Tewes, Los Angeles Contemporary Exhibitions Latin American Contemporary Artists, R. Barquet/R. Miller, Nueva York, Estados Unidos.
- 1996 NowHere, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Humlebæk, Dinamarca.
- 1997 2nd Biennial of Saaremaa, Saaremaa, Estonia.
- 1997 Addenda, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Bélgica.
- 1997 Antechamber, Whitechapel Art Gallery, Londres, Inglaterra.
- 1997 Así está la Cosa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México D.F., México.
- 1997 Body Double, Winston Wächter Fine Art, Nueva York, Estados Unidos.
- 1997 inSITE 97, San Diego Museum of Art, California, Estados Unidos. Itinerancia: Centro Cultural, Tijuana, México.
- 1997 Primera Biennial Tridimensional, Mexico D.F., México.
- 1998 1er Salon Internacional de Pintura, Museo de la Ciudad, México D.F., México.
- 1998 III Bienal Barro de América, Caracas, Venezuela.

- 1998 XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, São Paulo, Brasil.
- 1998 Cinco Continentes y Una Ciudad, Museo de la Ciudad, México D.F., México.
- 1998 Insertions, Arkipelag, Estocolmo, Suecia.
- 1998 Longitude de Onda, M.A.O., Caracas, Venezuela.
- 1998 Loose Threads, Serpentine Gallery, Londres, Inglaterra.
- 1998 Situacionismo, Galería OMR, México D.F., México.
- 1998 Galería Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil.
- 1998 Museo Regional, Guadalajara, México.
- 1999 1st Melbourne Biennial, Melbourne, Australia.
- 1999 6th Istanbul Biennial: The Passion and the Wave, Estambul, Turquía.
- 1999 48th Bienal de Venecia: Sogni/Dreams/Sueños, Venecia, Italia.
- 1999 Go Away: Artists and Travel, Royal College of Art Galleries, Londres, Inglaterra.
- 1999 Paradise 8, Exit Art, New York Reality and Desire, Fundació Joan Miró, Barcelona, España.
- 1999 Rewriting the City, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York, Estados Unidos.
- 2000 7° Bienal de La Habana, La Habana, Cuba.
- 2000 Biennale de Montréal: Tout le Temps, Montreal, Canadá.
- 2000 Age of Influence: Reflections in the Mirror of American Culture, Museum of Contemporary Art, Chicago, Estados Unidos.
- 2000 Fricciones, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 2000 PICAFA 2000: The Busan Biennale, Busan, Corea del Sur.
- 2000 Residue, Kunsthalle Exnergasse, Viena, Austria.
- 2000 Versiones del Sur, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 2001 7° Istanbul Biennial: Egofugal: Fugue from Ego fro the Next Emergence, Estambul, Turquía.
- 2001 49° Bienal de Venecia: Plateau of Humankind, Venecia, Italia.

- 2001 Do You Have Time?, Lieber Magnan Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 2001 Irony, Fundació Joan Miró, Barcelona, España.
- 2001 Looking at You: Kunst Provokation Unterhaltug Video, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Alemania.
- 2002 3° Bienal Iberoamericana de Lima: Cuando la fe mueve montañas, Lima, Perú.
- 2002 8th Baltic Triennial of International Art: Centre of Attraction, Vilnius, Lituania.
- 2002 Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions, San Diego Museum of Art, California, Estados Unidos.
- 2002 Moving Pictures, Guggenheim Museum, Nueva York, Itinerancia: Museo Guggenheim Bilbao, España.
- 2002 Shanghai Biennale 2002, Shanghai, China.
- 2003 4° Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil.
- 2003 Bienal de Jafre, Jafre, España.
- 2003 El Aire es Azul/The Air is Blue, Casa Museo Luis Barragán, México D.F., México.
- 2003 The Labyrinthine Effect, Australian Center for Contemporary Art, Melbourne, Australia.
- 2003 Le collezioni: acquisizioni per MAXXI arte, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, Italia.
- 2003 Strangers: The First ICP Triennial of Photography and Video, International Center of Photography, Nueva York, Estados Unidos.
- 2004 14th Biennale of Sydney: On Reason and Emotion, Sydney, Australia.
- 2004 26th Bienal de São Paulo: Território Livre/Free Territory/Territorio Libre, São Paulo, Brasil.
- 2004 Colección de Fotografía Contemporánea, Fundación Telefónica, Madrid, España. Itinerancia: Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, España.
- 2004 Edén, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México D.F., México. Itinerancia: Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.
- 2004 Los usos de la imagen: fotografía, film y video en La Colección, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, Argentina.

- 2004 Revolving Doors, Fundación Telefónica, Madrid, España.
- 2004 Sólo los Personajes Cambian, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Monterrey, México.
- 2004 Triennale Poligráfica, San Juan, Puerto Rico.
- 2005 Agir Proche, Maison de la culture d'Amiens, Amiens, Francia.
- 2005 Daumenkino: The Flip Book Show, Kunsthalle Düsseldorf, Alemania.
- 2005 La Reconstrucción del Lugar Común: Imágenes de Autor, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.
- 2005 Media Test Wall: Critters, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos.
- 2005 Monopolis: Antwerp, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, Países Bajos.
- 2005 Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates, White Columns and Queens Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos.
- 2005 PERFORMA 05: The First Biennial of New Visual Art Performance, Nueva York, Estados Unidos.
- 2005 What's New Pussycat?, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, Alemania.
- 2006 Bin Beschäftigt, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, Alemania.
- 2006 Dark Places, Santa Monica Museum of Art, California, Estados Unidos.
- 2006 La Visión Impure: Fondos de la Colección Permanente, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 2006 Le Mouvement des Images, Centre Georges Pompidou, Paris, Francia.
- 2007 6° Bienal del Mercosur: A Terceira Margem do Rio, Porto Alegre, Brasil.
- 2007 52° Bienal de Venecia: Think with the Senses - Feel with the Mind, Venecia, Italia.
- 2007 Dibujos Animados, Instituto de Crédito Oficial, Madrid, España.
- 2007 Doppelgänger, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Vigo, España.
- 2007 Global Cities, Tate Modern, Londres, Inglaterra.

- 2007 La Era de la Discrepancia, Museo Universitario de Ciencias y Arte, México D.F., México.
- 2007 Principio de Incertidumbre, Centro de las Artes, Monterrey, México.
- 2007 Solo24Ore24Stunden, Museion - Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano, Italia.
- 2008 8° Bienal de Arte de Panama, Museo de Arte Contemporáneo, Ciudad de Panamá, Panamá.
- 2008 16° Biennale of Sydney, Sydney, Australia.
- 2008 The Art of Participation: 1950 to Now, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.
- 2008 Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000, El Museo del Barrio, Nueva York, Estados Unidos. Itinerancia: Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F.; Museo Amparo, Puebla, México; Blaffer Gallery, Houston, Texas; Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil.
- 2008 Full House: The Kouri Collection and American Minimalist Adventures, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finlandia.
- 2008 The Gallery, David Zwirner, Nueva York, Estados Unidos.
- 2008 The Object Quality of the Problem: Israel/Palestine, Henry Moore Institute, Leeds, Inglaterra.
- 2008 Order. Desire. Light: An Exhibition of Contemporary Drawings, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda.
- 2008 This is Not to be Looked At: Highlights from the Permanent Collection of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Estados Unidos.
- 2008 TRANSactions: Contemporary Latin American and Latino Art, High Museum of Art, Atlanta, Estados Unidos.
- 2008 The Vincent Van Gogh Biennial Award for Contemporary Art in Europe 2008, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda.
- 2010 17° Bienal de Arte Paiz: Ver para creer, Ciudad de Guatemala, Guatemala.
- 2010 29° Bienal de São Paulo: There is always a cup of sea to sail in/Hay siempre un vaso de mar para un hombre navegar, São Paulo, Brasil.

- 2010 Saint Étienne International Design Biennale: La Ville Mobile, Saint-Étienne, Francia.
- 2010 Hessel Museum of Art, Annandale-On-Hudson, Nueva York, Estados Unidos.
- 2010 Perhaps the Heart, Dvir Gallery, Tel Aviv, Israel.
- 2010 Petit Mal, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, México D.F., Japón.
- 2010 Shift: Field of Fluctuation, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.
- 2010 Silent, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japón.
- 2010 Sometimes Making Something Leads to Nothing, Ingleby Gallery, Edinburgo, Escocia.
- 2010 Pinault Collection, Garage Center for Contemporary Culture, Moscú, Rusia.
- 2010 Vlassis Caniaris. In Contrapunto, National Bank of Greece Cultural Foundation, Atenas, Estados Unidos.
- 2010 Waiting for Video: Works from the 1960s to Today, National Museum of Modern Art, Tokio, Japón.
- 2011 3rd Thessaloniki Biennale, Thessaloniki, Grecia.
- 2011 8° Bienal del Mercosur: Ensayos de Geopoética, Porte Alegre, Brasil.
- 2011 The Dialectic City: Document|Context, Laboratorio de Artes Binarios, San Juan, Puerto Rico.
- 2011 The Future Lasts Forever, Gävle Konstcentrum, Estocolmo, Suecia.
- 2011 The Global Contemporary: Art Worlds after 1989, ZKM|Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, Alemania.
- 2011 The House Without the Door, David Zwirner, Nueva York, Estados Unidos.
- 2011 Immaterial, Paddle8.com [exposición online curada por Marina Abramovic].
- 2011 Locations, Paula Cooper Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 2011 Once Upon a Time: Fantastic Narratives in Contemporary Video, Deutsche Guggenheim, Berlín, Alemania.
- 2011 Paradise Lost, Istanbul Museum of Modern Art, Estambul, Turquía.
- 2011 Proofs and Refutations, David Zwirner, Nueva York, Estados Unidos.

- 2011 Stories of Material Life/Historias de la vida material, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Cáceres, España.
- 2011 Wander, Labyrinthine Variations, Centre Pompidou-Metz, Metz, Francia.
- 2012 50 days at sea, Antwerp Pavilion at the 9th Shanghai Biennale, Shanghai, China.
- 2012 À ciel ouvert. Le nouveau pleinairisme, Musée National des Beaux-Arts, Quebec, Canadá.
- 2012 Biennial of Painting: The Image of Man, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Bélgica.
- 2012 Desire Lines, Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Australia.
- 2012 documenta 13, Kassel, Alemania.
- 2012 Live rightly, die, die..., Dazibao, Montreal, Canadá.
- 2012 Migrations, Tate Britain, Londres Inglaterra.
- 2012 Oh, you mean cellophane and all that crap, Calder Foundation, Nueva York, Estados Unidos.
- 2012 Skyscraper: Art and Architecture Against Gravity, Museum of Contemporary Art Chicago, Estados Unidos.
- 2012 Stand still like the hummingbird, David Zwirner, Nueva York, Estados Unidos.
- 2013 Arts sous influences, La maison rouge, Paris, Francia.
- 2013 Fail Better: Moving Images, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.
- 2013 LE PONT, Musée d'art contemporain de Marseille, Marsella, Francia.
- 2013 Sharjah Biennial 11, Sharjah, Emiratos Árabes Unidos.

3. Premios y Distinciones

- 2004 blueOrange, Martin-Gropius-Bau, Berlín, Alemania.
- 2008 The Vincent Award, The Broere Charitable Foundation, Amsterdam, Holanda.
- 2010 Premio Bienal al Arte Contemporáneo, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Países Bajos.

4. Bibliografía específica

- blueOrange 2004: Francis Alÿs (2005)*. Catálogo. Textos por Francis Alÿs, Hubert Beck, Klaus Biesenbach y Luminita Sabau. Berlín: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Fabiola: Francis Alÿs (2009)*. Catálogo. Textos por Lynne Cooke y Susan Stewart. Burgos-Madrid: Cámara Oficial de Comercio e Industria de Burgos, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fabiola: Una investigación de Francis Alÿs en colaboración con Curare Espacio Crítico para las Artes (1994)*. Catálogo. Textos por Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina. México D.F.: Curare Espacio Crítico para las Artes.
- Francis Alÿs (1995)*. Catálogo. Saõ Paulo: Galeria Camargo Vilaça.
- Francis Alÿs (2001)*. Catálogo. Textos por Carlos Basualdo, Thierry Davila y Cuauhtémoc Medina. Antibes: Musée Picasso Antibes.
- Francis Alÿs (2007)*. Textos por Francis Alÿs, Jean Fisher, Cuauhtémoc Medina y Augusto Monterroso. Entrevista con el artista por Russell Ferguson. Londres: Phaidon.
- Francis Alÿs (2008)*. Catálogo. Textos por Magali Arriola, Ingvild Goetz, Karsten Löckemann, Stephan Urbaschek y Katharina Vossenkuhl. Munich: Sammlung Goetz.
- Francis Alÿs: A Story of Deception/Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006 (2006)*. Catálogo. Textos por Francis Alÿs, Eduardo F. Costantini, Olivier Debroise, y Marcelo E. Pacheco. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.
- Francis Alÿs: Fabiola (2008)*. Catálogo. Textos por Stephen Bann, Martha Buskirk, Lynne Cooke, Susan Laningham, y David Morgan. Nueva York: Dia Art Foundation.
- Francis Alÿs: Fabiola (2011)*. Catálogo. Textos por Lynne Cooke y Dario Libero Gamboni. Basel: Schaulager and Schwabe Verlag.
- Francis Alÿs: In A Given Situation/Numa Dada Situação (2010)*. Textos por Ton Marar, Cuauhtémoc Medina, y Alfonso Reyes. São Paulo: Cosac Naify.
- Francis Alÿs: le temps du sommeil (1998)*. Catálogo. Textos por Kitty Scott. Vancouver: Contemporary Art Gallery.
- Francis Alÿs: le temps du sommeil (2010)*. Catálogo. Textos por Enrique Juncosa. Milan: Irish Museum of Modern Art, Dublin, and Charta.
- Francis Alÿs: Politics of Rehearsal (2007)*. Catálogo. Textos por Russell Ferguson. Steidl, Göttingen, Los Angeles: Germany and Hammer Museum.

- Francis Alÿs: Postcards* (2010). Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Francis Alÿs: Seven Walks, London, 2004-5* (2005). Catálogo. Textos por Francis Alÿs, Robert Harbison y David Toop. Entrevista con el artista, por James Lingwood. Londres: Artangel.
- Francis Alÿs: SOMETIMES DOING SOMETHING POETIC CAN BECOME POLITICAL AND SOMETIMES DOING SOMETHING POLITICAL CAN BECOME POETIC* (2007). Catálogo. Entrevistas con Ruben Aberjil, Albert Agazarian, Yael Dayan, Jean Fisher, Rima Hamami, Hass, Amira; Jobeh, Nazmi; Lerer, Yael; Sivan, Eyal; Warschawski, Michael y Weizman, Eyal. Nueva York: David Zwirner.
- Francis Alÿs: The Last Clown* (2001). Catálogo. Textos por Michèle Thériault. Montreal: Galerie de l'UQAM.
- Francis Alÿs: The Modern Procession* (2004). Textos por Francis Alÿs, Lynne Cooke, Alejandro Diaz, Tom Eccles, Dario Gamboni, RoseLee Goldberg, Laurence Kardish, Harper Montgomery y Francesco Pellizzi. Entrevista con el artista, por Tom Eccles y Robert Storr. Nueva York: Public Art Fund.
- Francis Alÿs: The Prophet and the Fly* (2003). Catálogo. Textos por Francis Alÿs y Catherine Lampert. Madrid: Turner.
- Francis Alÿs: Time is a Trick of the Mind* (2004). Frankfurt: Museum für Moderne Kunst and Revolver.
- Francis Alÿs: Walking Distance from the Studio* (2004). Catálogo. Textos por Annelie Lütgens y Gijs van Tuyl. Entrevista con el artista, por Corinne Diserens. Alemania: Kunstmuseum Wolfsburg.
- Francis Alÿs: Walking Distance from the Studio* (2006). Catálogo. Texto por Cuauhtémoc Medina. Entrevista con el artista, por Corinne Diserens. México D.F.: Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- Francis Alÿs: When Faith Moves Mountains/Cuando la fe mueve montañas* (2005). Textos por Susan Buck Morss, Gustavo Buntinx, Lynne Cooke, Corinne Diserens, Cuauhtémoc Medina y Gerardo Mosquera. Madrid: Turner.
- Francis Alÿs: Works from Private Collection* (2008). Catálogo. Berlín: Villa Grisebach Gallery.
- The Liar/The Copy of the Liar* (1994). Catálogo. Textos por Francis Alÿs y Thomas McEvilley. Monterrey: Galería Ramis Barquet.
- Francis Alÿs: The Historic Centre of Mexico City* (2006). Textos por Carlos Monsiváis. Madrid: Turner.

Francis Alÿs: *Walks/Paseos* (1997). Catálogo. Textos por Francis Alÿs, Bruce W. Ferguson y Ivo Mesquita. Museo de Arte Moderno: México D.F.

Godfrey, Mark; Biesenbach, Klaus y Greenberg, Kerry (Eds.) (2010) *Francis Alÿs: A Story of Deception* (2010). Textos por Eduardo Abaroa, Francesco Careri, T.J. Demos, Carla Faesler, Laymert Garcia dos Santos, Mark Godfrey, Boris Groys, Miwon Kwon, Tom McDonough, Lorna Scott Fox y Eyal Weizman. Londres: Tate Publishing.

Vischer, Theodora (Ed.) (2011) *Francis Alÿs: Sign Painting Project*. Textos por Francis Alÿs, Néstor García Canclini, Monika Kästli, and Cuauhtémoc Medina. Basel: Steidl, Göttingen, Germany and Schaulager.

Anexo nº3. Santiago Sierra:
Premios, exposiciones y publicaciones.

1. Exposiciones individuales

- 1999 Linea de 250 cm tatuata sobre 6 personas remuneradas, Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba.
- 1999 465 personas remuneradas, Gallery Seven, México D.F, México.
- 1999 24 blocks of concrete constantly moved during a day's work by paid workers, Ace Gallery, Los Angeles, Estados Unidos.
- 2000 Person paid for 360 continuous hours of work, P.S.1. Contemporary Art Center, Nueva York, Estados Unidos.
- 2000 Muro de una galeria arrancado, inclinado a 60 grados del suelo 7 sistenido por 5 personas, Acceso A, México D.F., México.
- 2000 12 workers paid to remain inside cardboard boxes, Ace Gallery Nueva York, Nueva York, Estados Unidos.
- 2000 Publico transportado entre dos puntos de la Ciudad De Guatemala, Bella de Vico Arte Contemporaneo, Ciudad de Guatemala, Guatemala.
- 2001 20 trabajadores en la bodega de un barco, Maremagnum harbour de Barcelona, España.
- 2001 430 personas remuneradas con 30 Soles (1/2 \$) la hora, Galleria Pancho Fierro, Lima, Perú.
- 2002 Group of persons facing the wall and person facing into a corner, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.
- 2002 2 maraqueros, Galería Enrique Guerrero, México D.F., México.
- 2002 Person saying a phrase, Nueva Street, Birmingham, Inglaterra.
- 2002 Getto di poliuretano sopra 18 persone, Associazione Culturale Prometeo and Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Ex Chiesa di San Matteo, Lucca, Italia.
- 2003 Santiago Sierra, Galería Enrique Guerrero, Polanco, México.
- 2003 Pabellón Español, 50° Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
- 2004 Santiago Sierra, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, Bélgica.
- 2004 Santiago Sierra, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.

- 2004 Santiago Sierra. Klassenkampf, Associazione Culturale Prometeo and Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, Italia.
- 2004 Santiago Sierra, Galerie Peter Kilchmann Gallery, Zurich, Suiza.
- 2004 Santiago Sierra, Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Austria.
- 2004 Santiago Sierra, Centre d'art contemporain de Brétigny, Brétigny, Francia.
- 2004 Santiago Sierra, Galería Helga de Alvear, Madrid, España.
- 2005 Santiago Sierra. Haus Im Schlamm, Kestnergesellschaft, Hannover, Alemania.
- 2005 Una Persona Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, Italia.
- 2005 Santiago Sierra Under Construction 2: Casa Poporului, National Museum of Contemporary Art, Bucarest, Rumania.
- 2006 Iluminación del espacio entre dos planos, CAC, Málaga, España.
- 2006 Diamondtraffickills / Goldtraffickills, Chus Bures Space, Madrid, España.
- 2006 245 m³, Sinagoga Stommeln, Pulheim, Alemania.
- 2006 Santiago Sierra, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Suiza.
- 2007 Santiago Sierra. Nuovi lavori italiani, prometeogallery di Ida Pisani, Milan, Italia.
- 2007 Proyecto Caracas, Sala Mendoza e Centro Cultural Chacao, Caracas, Venezuela.
- 2007 Submission, Proyecto Juárez, Ciudad Juárez, México.
- 2007 Santiago Sierra. Nueva Works, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.
- 2007 La trampa y Los adultos, Centro Cultural Matucana, Santiago de Chile.
- 2007 Himnos, Cabildo de Montevideo, Montevideo, Uruguay.
- 2009 NO, Global Tour, proyecto itinerante. Varias locaciones.
- 2009 34 cm., prometeogallery di Ida Pisani, Milan, Italia.
- 2009 Ponticelli, Madre, Nápoles, Italia.
- 2009 Santiago Sierra, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (Marco), Vigo, España.
- 2009 Los penetrados, Galería Helga de Alvear, Madrid, España.
- 2009 Santiago Sierra, Magasin3 Stockholm Konsthall, Estocolmo, Suecia.

- 2010 NO, Global Tour, proyecto itinerante. Varias locaciones.
- 2010 7 forms measuring 600 x 60 x 60 cm, constructed to be held horizontally to a wall, Queensland Art Gallery, Queensland, Australia.
- 2010 Enterramiento de diez trabajadores, Chiesa del Luogo Pio, Livorno, Italia.
- 2011 Santiago Sierra, Rurart, Poitiers, Francia.
- 2011 Santiago Sierra, Artium, Vitoria-Gasteiz, España.
- 2012 Los Encargados, Helga de Alvear, Madrid, España.
- 2012 Dedicated to the workers and unemployed, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.
- 2012 Santiago Sierra, Reykjavik Art Museum, Reykjavik, Islandia.
- 2013 Veterans, Team Gallery, Nueva York, Estados Unidos.
- 2013 Los Encargados, Helga de Alvear, Madrid, España.
- 2013 Pigs devouring the Hellenic, Italic and Iberic peninsula, prometeogallery di Ida Pisani, Milanm Italia.
- 2013 Santiago Sierra. Sculpture, Photograph, Video, Kunsthalle Tübingen, Alemania.
- 2013 Santiago Sierra, exposición individual, Greenaway Gallery, Kent Town, Australia.
- 2013 Germany 1990-2012, Kunsteverein Arnsberg, Arnsberg, Alemania.

2. Exposiciones Colectivas (Selección).

- 2000 Pervirtiendo el minimalismo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
- 2000 Extramuros, La Habana, Cuba.
- 2000 Leaving the Island, Pusan International Contemporary Art Festival, Pusan. Corea del Sur.
- 2000 Documentos, ACE Gallery, Los Angeles, Estados Unidos.
- 2000 A shot in a head, Lisson Gallery, Londres, Inglaterra.
- 2000 EV.A 2000, Friends and Neighbours, The 4° biennial. Limerik, Irlanda.
- 2001 Angst Kokerei Zollverein, Essen, Alemania.

- 2001 3 Intervenciones Urbanas, Barcelona Art Report 2001, Barcelona, España.
- 2001 ARS 01. Unfolding Perspectives, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finlandia.
- 2001 Trans Sexual Express: A Classic for the Third Millennium, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, España.
- 2001 La platea dell'umanità, Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
- 2001 Neue Welt, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemania.
- 2002 20 Million Mexicans Can't be wrong, SLG South London Gallery, Londres, Inglaterra.
- 2002 Centre of Attraction, The 8th Baltic Triennial of International Art, Vilnius, Lituania.
- 2002 Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values', P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, Estados Unidos.
- 2002 Coartadas / Alibis, Witte de With, Rotterdam, Países Bajos.
- 2002 Art & Economy, Deichtorhallen, Hamburgo, Alemania.
- 2002 Alibis / coartadas, Institut du Mexique à Paris, Paris, Francia.
- 2003 Stretch, The Power Plant, Contemporary Art Gallery, Toronto, Canadá.
- 2003 Guided by Heroes, Limburg, Países Bajos.
- 2003 Hardcore, towards a new activism, Palais de Tokyo, Paris, Francia.
- 2003 Witness, Barbican Art, Londres, Inglaterra.
- 2003 El real viaje Real / The Real Royal Trip, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, Estados Unidos.
- 2003 Fast Forward, ZKM | Museum für Neue Kunst & Medienmuseum, Karlsruhe, Alemania.
- 2003 In faccia al mondo. Il ritratto contemporaneo nel medium fotografico, Villa Croce Museo d'Arte Contemporanea, Genova, Italia.
- 2003 Money for Nothing, Artspace, Auckland, Nueva Zelanda.
- 2004 Produciendo Realidad, Associazione Culturale Prometeo, Ex Chiesa di San Matteo, Lucca, Italia.

- 2004 26° Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- 2004 Liverpool Biennial of Contemporary Art, Liverpool, Inglaterra.
- 2004 Seven Sins, MUSEION – Museo d’arte moderna e contemporanea, Bolzano, Italia.
- 2004 Social Capital – Forms of Interaction, Whitney Museum of American Art, Nueva York, Estados Unidos.
- 2004 The Big Nothing, ICA – Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Estados Unidos.
- 2004 SOZIALE KREATUREN – Wie Körper Kunst wird, recommended Sprengel Museum Hannover, Hannover, Alemania.
- 2004 The Real Royal Trip / El Retorno, Patio Herreriano – Museo de Arte Contemporáneo Español, Valladolid, España.
- 2004 Material Witness, MOCA – Museum of Contemporary Art Cleveland, Cleveland, Estados Unidos.
- 2004 Made in Mexico, The Institute of Contemporary Art, Boston, Estados Unidos.
- 2005 Power Plays – Artists Challenge Authorities, Para/Site Art Space, Hong Kong, China.
- 2005 Minimalism And After IV, Sammlung Daimler Chrysler, Berlin, Alemania.
- 2005 Always a Little Further, Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
- 2005 Moscow Biennale of Contemporary Art, Lenin Museum, Moscú, Rusia.
- 2005 War is over 1945 – 2005. La libertà dell’arte da Picasso a Warhol a Cattelan, GAMeC – Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, Bergamo, Italia.
- 2005 Centre of Gravity, Istanbul Museum of Modern Art, Estambul, Turquía.
- 2005 General Ideas – Rethinking Conceptual Art 1987–2005, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco, Estados Unidos.
- 2005 8e Biennale de Lyon – ‘Expérience de la durée, La biennale d’art contemporain de Lyon, Lyon, Francia.
- 2005 En Attente, Casino Luxembourg – Forum d’art contemporain, Luxemburgo.
- 2005 Prague Biennale 2, Praga, República Checa.
- 2005 Sharjah International Art Biennial 7, Sharjah, Emiratos Árabes Unidos.

- 2005 Interessi Zero, Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento, Italia.
- 2006 Kunst und Photographie, Photographie und Kunst Galerie Bernd Klüser, Munich, Alemania.
- 2006 Surprise Surprise ICA, Londres, Inglaterra.
- 2006 TRANSIT, ARTFrankfurt, Frankfurt, Alemania.
- 2006 The View from Here: Acquisitions since 2000, Tate Modern, Londres, Inglaterra.
- 2006 The Grand Promenade, National Museum of Contemporary Art EMST, Atenas, Grecia.
- 2006 Into me / Out of me, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, Estados Unidos.
- 2007 Perplexed in Public, Lisson Gallery (different locations), Londres, Inglaterra.
- 2007 'Active Constellation', Brno House of Art, Brno, República Checa.
- 2007 Stable – The balance of Power', Para/Site Art Space, Hong Kong, China.
- 2007 'Paranoia', The Freud Museum, Londres, Inglaterra.
- 2007 RAUM. Orte der Kunst, Akademie der Künste, Berlin, Alemania.
- 2007 We are your future, Special program during the 2nd Moscow Biennial, Moscú, Rusia.
- 2007 Concept: Photography – Dialogues & Attitudes, Ludwig Museum, Budapest, Hungría.
- 2007 The Invisible Show, The Center for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel.
- 2007 ¡Viva la Muerte!, Kunsthalle Wien, Viena, Austria.
- 2007 1st Athens Biennial 2007, Atenas, Grecia.
- 2007 Göteborg International Biennial for Contemporary Art 2007, Göteborg, Suecia.
- 2007 The Hours: Visual art of contemporary latinamerican art, Museum of Contemporary Art of Sydney, Sydney, Australia.
- 2007 New Economy, Artists Space, Nueva York, Estados Unidos.
- 2007 Not Afraid of the Dark, Hangar Bicocca | spazio d'arte contemporanea, Milan, Italia.
- 2007 Raum – Orte der Kunst, AdK – AKADEMIE DER KÜNSTE, Berlin, Alemania.

- 2008 The Living Currency, Tate Modern, Londres, Inglaterra.
- 2008 All-Inclusive – A Tourist World, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Alemania.
- 2008 Arte no es Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000, El Museo del Barrio, Nueva York, Estados Unidos.
- 2008 GREENWASHING – Environment: Perils, Promises and Perplexities, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italia.
- 2008 Art in the Life World, Breaking Ground, Axis Arts Centre, Ballymun, Dublin, Irlanda.
- 2008 Typical! Clichés of Jews and Others, The Jewish Museum, Berlin, Alemania.
- 2008 Terms of Use, Montehermoso Cultural Centre, Victoria-Gasteiz, España.
- 2009 Performa 09, Nueva York, Estados Unidos.
- 2009 cargo / cargo manifest / cargo vision, Autocenter, Berlin, Alemania.
- 2009 Persona. Presencias humanas en la fotografía contemporánea, Galeria Maior, Palma de Mallorca, España.
- 2009 Political/Minimal, Muzeum Sztuki w Lodz, Lodz, Polonia.
- 2009 Arte ≠ Vida, Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México.
- 2009 The First Stop on the Super Highway, Nam June Paik Art Center, Yongin-si, Corea del Sur.
- 2009 Offer & Exchange: Sites of negotiation in Contemporary Art, Londres, Inglaterra.
- 2009 Repeat All, MIS, São Paulo, Brasil.
- 2010 Nuevas producciones: Proyecto Juárez, Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., México.
- 2010 XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, Carrara, Italia.
- 2010 Arte y politica, Culiacán, México.
- 2010 Investigations of a dog, Ellipse Foundation, Alcoitão, Portugal.
- 2010 Fetiches críticos. Residuos de la economía general, CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, España.
- 2011 NO, Global Tour, 61° Berlinale, Berlin, Alemania.

- 2011 Nobody's Property: Art, Land, Space, 2000-2010', Princeton University Art Museum, Princeton, Estados Unidos.
- 2011 Investigation of a dog, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Estocolmo, Suecia.
- 2012 Kochi-Muziris Biennale 2012, curatoría por Bose Krishnamachari, Fort Kochi PO, Kerala, India.
- 2012 Make it easy make it porn, curatoría por Fani Zguro, Isola Art Center, Milan, Italia.
- 2012 Reversibility. A theatre of de-creation, Chapter III, Peep hole and CAC Brétigny, Milan, Italia.
- 2012 Roma – Sinti – Kale – Manush, curatoría por Gabi Scardi, Mark Sealy, Christine Eyene, Autograph – ABP, Rivington Place, Londres, Inglaterra.
- 2012 Radici. Memoria, identità e cambiamenti nell'arte di oggi, curatoría por Eugenio Viola, Fondazione Menegaz, Castelbasso, Teramo, Italia.
- 2013 Together/Apart, The Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsovia, Polonia.
- 2013 Emergency Pavilion: Rebuilding Utopia, curatoría por Jota Castro, Collateral Event, 55° Bienal de Venecia, Venecia, Italia.
- 2013 The Immigrants, Experiment 2, Giudecca, Venice, Italia.
- 2013 Economics in Art, curatoría por Monika Koziol, Delfina Piekarska, Maria Anna Potocka, MOCAK-Museum of Contemporary Art, Cracovia, Polonia.

3. Premios y Distinciones

- 2010 Premio Nacional de Artes Plásticas de España (rechazado).

4. Bibliografía específica

Santiago Sierra (2001). Catálogo. Peter Kilchmann: Zurich.

Santiago Sierra, Madrid, 2 v., Bienal de Venecia (2003). Catálogo. MAE, Madrid: Turner.

Santiago Sierra. Works (2002-1990) (2002). Catálogo. Birmingham: Ikon Gallery.

Cavallucci, Fabio y Jiménez, Carlos (2005). *Santiago Sierra*. Milán: Galleria Civica di Arte Contemporanea.

- Cicelyn, Eduardo; Pietromarchi, Bartolomeo y Sigona, Nando (2009). *Ponticelli*. Nápolés: Electa.
- David, Mariana; Pimentel, Taiyana; San Martín, Francisco Javier; Vázquez Mantecón, Álvaro; Villela Mascaró, Pilar y Vohra, Promita (2007). *7 trabajos*. Londres: Lisson Gallery.
- Forte, Juan Manuel (1991). *Linde Ludeña Sierra*. Madrid/ Hamburgo.
- Forte, Juan Manuel (1992) *Dibujos Laborales*. Almut Linde, Manuel Ludeña, Santiago Sierra.
- Heartney, Eleanor; Gordon, Uri y Ulrich Obrist, Hans (2012). *The Black Cone. Monument to civil disobedience*. Reykjavik: Reykjavic Art Museum.
- Lippert, Werner (2004). *Santiago Sierra – Fotografien und Videos*. Dusseldorf: NRW – Forum Kultur und Wirtschaft.
- Machuca, Guillermo y Scotini, Marco (2012). *Santiago Sierra. Tres acciones en Santiago de Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Mackert, Gabriele y Matt, Gerald (2002). *Santiago Sierra*. Viena: Kunsthalle Wien.
- Mircan, Mihnea (2006). *Casa del Pueblo*, Bucarest. Málaga: CAC Málaga.
- Palacio, Ana; Martínez, Rosa y Medina, Cuauhtémoc (2003). *Santiago Sierra, Pabellón de España, 50° Bienal de Venecia*. Venecia: Turner.
- Pilar Villela Mascaró (2003). *Pinturas*. Ciudad de México: Galería Enrique Guerrero.
- Pimentel, Taiyana (2001). *Santiago Sierra*. Zürich: Galerie Peter Kilchman, Galería Enrique Guerrero.
- Polit, Pawel; Krajewsky, Marek; Jakobowska, Agata y Gorczyca, Lukasz (2002). Historia Galerii Foksal Wylozona Bezrobotnemu Ukraincowi. *Santiago Sierra*. Varsovia: Fundacja Galerii Foksal
- San Martín, Francisco Javier; Dominguez, Christian y Villela, Pilar (2011). *No, Global Tour*. Artium, Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Schneider Eckhard (2004). *300 tons and previous Works*. Dusseldorf: Kunsthause Bregenz.
- Tazzi, Pierlugi (2002). *Santiago Sierra, espreado de poliuretano sobre 18 personas*. Lucca: Claudio Poleschi Arte Contemporanea.
- Wagner, Hilke (2006). *StommelIn/ Frankfurt*. Málaga: CAC Málaga.
- Wttkins, Jonthan; García- Antón, Katya (2002). *Santiago Sierra, Works 2002 – 1990*. Brimingham: Ikon Gallery.

Bibliografía

1. General

- ADORNO, THEODOR; HORKHEIMER, MAX (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Editorial Trotta.
- ADORNO, THEODOR, (1998). *Dialéctica de Educación para la Emancipación. Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker*. Traducción de Jacobo Muñoz. Madrid: Editorial Morata.
- AGAMBEN, GIORGIO (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pretextos.
- AGAMBEN, GIORGIO (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Madrid: Pre-textos.
- AGAMBEN, GIORGIO (2003). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Madrid: Pre-textos.
- AGAMBEN, GIORGIO (2005). *Estado de excepción*. Traducción: Flavio Costa e Ivana Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ALONSO, RODRIGO (1997). "Performance, fotografía y video: La dialéctica entre acto y el registro". En *Arte y recepción*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- ARDENNE, PAUL (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción de Françoise Mallier. Murcia: Cendeac.
- ARENDT, HANNAH (2009). *La Condición Humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós.
- ARENDT, HANNAH (1997). *¿Qué es la política?* Traducción de Rosa Sala Carbó. Barcelona: Paidós.
- BACHELARD, GASTÓN (2000). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champoucin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAQUÉ, DOMINIQUE (2006). *Pour un Novel Art Politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion.
- BARTHES, ROLAND (2003). *Cómo vivir juntos*. Traducción de Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina.
- BENJAMIN, WALTER (2000). *La dialéctica en suspenso: fragmentos sobre historia*. Traducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago: LOM Ediciones - Arcis.

- BENJAMIN, WALTER (2004). *El autor como productor*. Traducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca.
- BENJAMIN, WALTER (2009). *Estética y política*. Traducción de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- BLANCHOT, MAURICE (2002). *La comunidad inconfesable*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Editora Nacional.
- BLANCO, PALOMA; CARRILLO, JESÚS; CLARAMONTE, JORDI; EXPÓSITO, MARCELO (Ed) (2001), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2004). *Post Producción*. Traducción de Silvio Matón. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2006). *Estética Relacional*. Traducción de Cecilia Becerro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2009). *Radicante*. Traducción de Michèle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BUCK-MORSS, SUSAN (2004). *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas del Este y el Oeste*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- BÜRGER, PETER (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Traducción de Jorge García. Barcelona: Península.
- CORTINA, ADELA (1997). *Ciudadanos del mundo. Hacia una teoría de la ciudadanía*. Madrid: Alianza Editorial.
- CORTINA, ADELA (2007). *Ética de los medios y construcción de ciudadanía*. Conferencia magistral del 16 de Octubre de 2007 en III COMLAC, Loja, Ecuador.
- CLARAMONTE ARRUFAT, JORDI (2010). *Arte de contexto*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- DEBORD, GUY (1995). *La sociedad del espectáculo*. Traducción de Rodrigo Vicuña Navarro. Santiago: Ediciones del Naufragio.
- DELEUZE, GUILLES; GUATTARI, FÉLIX (2002). *Rizoma y otros textos*. Traducción de Joaquín Vázquez Pérez. Madrid: Editora Nacional.
- DELEUZE, GUILLES; GUATTARI, FÉLIX (2002). *Mil Mesetas –Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, JACQUES (1998). *Políticas de la amistad*. Madrid: Editorial Trotta.

- DIDI-HUBERMAN, GEORGE (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DUCHAMP, MARCEL (1978). *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FERGUSON, RUSSELL; MEDINA, CUAUHTÉMOC; FISHER, JEAN (2007). *Francis Alÿs*. Nueva York, Londres: Phaidon.
- FOSTER, HAL (Ed.) (1988). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- FOSTER, HAL (2008). *Belleza Compulsiva*. Traducción de Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- FOSTER, HAL (2008). *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.
- FOUCAULT, MICHEL (1990). *Un diálogo sobre el poder*. Introducción y traducción de Miguel Morey. Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, MICHEL (1994). *Ética, estética y hermenéutica*. Traducción de Ángel Gabilondo. Paris: Editorial Gallimard.
- FOUCAULT, MICHEL (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Introducción y traducción de Miguel Morey. Madrid: Alianza.
- FOUCAULT, MICHEL (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collage de France (1975-1976)*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, MICHEL (2002). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: siglo veintiuno.
- FOUCAULT, MICHEL (2002). *Historia de la Sexualidad. 1- La voluntad del saber*. Traducción de Ulises Guíñazú. Buenos Aires / México, D.F.: siglo veintiuno.
- FOUCAULT, MICHEL (2006). *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires / México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- FREIRE, CRISTINA; LONGONI, ANA (orgs) (2009). *Conceptualismos del sur*. São Paulo: Annablume.
- GALAZ, GASPAR; IVELIC, MILAN (1988). *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso.
- GIORGI, GABRIEL; RODRÍGUEZ, FERMÍN (Comp.) (1988). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- GONZÁLEZ CASANOVA, JOSÉ MIGUEL (2011). *Jardin de academus. Laboratorios de arte y educación*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo.

- GUASCH, ANNA MARÍA (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- GUATTARI, FÉLIX (1999). *Las tres ecologías*. Traducción de José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos.
- GUATTARI, FÉLIX (1999). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- GUATTARI, FÉLIX; ROLNIK, SUELY (2005). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traducido por Florencia Gómez. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- GUILBAUT, SERGE (1999). *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*. Tres Cantos: Akal.
- HOLMES, BRÍAN (2008). "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones", en VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.
- KRACAUER, SIEGFRIED (2008). *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*. Barcelona: Gedisa.
- KRAUSS, ROSALIND (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza.
- LACÁN, JACQUES (2005). *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Traducción de Juan Luis Delmont – Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires / Barcelona / México: Paidós.
- LACÁN, JACQUES (2006). *El Seminario 10. La Angustia*. Traducción de Enric Berenguer. Buenos Aires / Barcelona / México: Paidós.
- LADDAGA, REINALDO (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LARRAÑAGA ALTUNA, JOSU (Ed.) (2010). *Arte y Política*. Madrid: Editorial Complutense.
- MARX, KARL (1999). *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo 1, cap. 1*. México: FCE.
- MARX, KARL (2006): *Los debates de la dieta renana*. Barcelona: Gedisa
- MORGAN, ROBERT (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal Ediciones.
- NANCY, JEAN LUC (2002). *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Madrid: Editora Nacional.
- OYARZÚN, PABLO (1999). *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: Ediciones La Blanca Montaña.

- OYARZÚN, PABLO; RICHARD, NELLY; ZALDÍVAR, CLAUDIA (Ed.) (2005). *Arte y Política*. Santiago de Chile: Universidad Arcis; Universidad de Chile, Facultad de Artes; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- RANCIÈRE, JACQUES (2011). *El destino de las imágenes*. Traducción M. Gardowski. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- RANCIÈRE, JACQUES (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- RANCIÈRE, JACQUES (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RANCIÈRE, JACQUES (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RICHARD, NELLY (1994). *La puesta en escena internacional del arte Latinoamericano: montaje, representación, en Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas*. Tomo III, México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM.
- RICHARD, NELLY (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Richard, NELLY (2005). “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana” en *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO.
- RICHARD, NELLY (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROCOEUR, PAUL (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción de Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROJAS, SERGIO (1999). *Materiales para una historia de la Subjetividad*. Santiago: Ediciones La Blanca Montaña.
- ROJAS, SERGIO (2010). *Cuerpo y Globalización. Escalas de la percepción*. Conferencia dictada el 22 de septiembre de 2010, en el Auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM.
- SEEL, MARTIN (2011). *Estética del aparecer*. Madrid: Katz Editores.
- SEGOVIA, OLGA (Ed.) (2007). *Espacios públicos y construcción. Hacia un ejercicio de ciudadanía*. Santiago: Ediciones Sur.
- SIMMEL, GEORG (1977): *Filosofía del dinero*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

- SONTAG, SUSAN (2003). *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Buenos Aires: Alfaguara.
- SONTAG, SUSAN (1984). *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.
- VALDÉS, ADRIANA (1999). *Alfredo Jaar: Estudios sobre la felicidad: 1979-1981*. Barcelona: Actar.
- VALDÉS, ADRIANA (Ed.) (2006). *Jaar SCL 2006*. Santiago: Actar.
- VALDÉS, ADRIANA (Ed.) (2008). *La política de las imágenes*. Santiago: metales pesados.
- VÁLERY, PAUL (1990). *Teoría poética y Estética*. Traducción de Carmen Santos. España: La Balsa de la Medusa.
- VV. AA. (1999). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- VIRILIO, PAUL (2003). *El procedimiento Silencio*. Traducción de Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Paidós.
- WALLIS, BRIAN (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Ediciones Akal.
- WILLIAMS, REYMOND (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- WOLFF, JANET (1998). *La producción social del arte*. Traducción de Isabel Balsinde. Madrid: Istmo.
- ZÚÑIGA, RODRIGO (2008). *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago: ediciones/metales pesados.
- ZÚÑIGA, RODRIGO (Ed.) (2010). *Imágenes sin comunidad. Lecturas de Debord*. Santiago: Ediciones del Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, Colección Teoría, Nº26.
- ZÚÑIGA, RODRIGO (2010). *Estética de la demarcación. Ensayo sobre el arte en los límites del arte*. Santiago: Ediciones del Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, Colección Teoría, Nº27.

2. Entrevistas

2.1. Publicaciones y revistas impresas

LONGONI, ANA (2009). "Entrevista a Cuauthémoc Medina" en *Desacuerdos*, nº5, Granada (pp. 217-225).

MARTÍNEZ, ROSA (2003). "Entrevista a Santiago Sierra" en *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores/Turner.

MEDINA, CUAUHTÉMOC (2006). "Diez cuabras alrededor del estudio / Walking distance from the studio". Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Idelfonso.

2.2. En línea

BERLANGA, JESSICA, "Entrevista a Francis Alÿs", en *Código06140*, [en línea] (2010). Disponible en <<http://www.codigo06140.com/arte/42-entrevistas/117-entrevista-con-fran>>, [consultado el 6/05/2011].

BLASCO, PATRICIA, "Entrevista a Santiago Sierra", en *Artfacts.net*, [en línea] (Septiembre 2010). Disponible en <<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/5625/lang/3>>, [consultado el 6/05/2011].

ESPEJO, BEA, "Mi trabajo nunca llega a ser crítico. La crítica la pone cada uno. Entrevista a Santiago Sierra", en *ElCultural.es*, [en línea] (Enero 2003). Disponible en <http://salonkritik.net/08-09/2009/01/santiago_sierra_sexoy_poder_r.php>, [consultado el 6/06/2011].

ESPEJO, BEA, "Con la exposición en el MoMA ya tengo un pie en la tumba. Entrevista a Francis Alÿs", en *ElCultural.es*, [en línea] (Diciembre 2010). Disponible en <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/28336/Francis_AI%EF%BF%BDs>, [consultado el 6/06/2011].

FAESLER, CARLA, "Francis Alÿs by Carla Faesler", en *Bomb Magazine* N°116, Edición de Verano [en línea] (2011). Disponible en <<http://bombsite.com/issues/116/articles/5109>>, [consultado el 15/10/2013].

FERNÁNDEZ CID, MIGUEL, "Bienales como la de Venecia se están aburguesando. Entrevista a Cuauthémoc Medina", en *ElCultural.es*, [en línea] (Enero 2010). Disponible en <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26496/Cuauhtemoc_Medina>, [consultado el 6/05/2011].

- GARCÍA, ÁNGELES, “Entrevista a Santiago Sierra, artista que renunció al Premio Nacional de Artes Plásticas”, en *Rebelión*, [en línea] (Noviembre 2010). Disponible en <<http://hernanmontecinos.com/2010/11/15/entrevista-a-santiago-sierra-artista-que-renuncio-al-premio-nacional-de-artes-plastica/>>, [consultado el 6/05/2011].
- HERRERO, ALICIA, “El espacio de desarrollo y de investigación como es espacio real del proyecto”, en *magazineinsitu* [en línea] (Abril 2006). Disponible en <<http://www.magazineinsitu.com/entrevistas/AI%FFs.htm>>, [consultado el 6/05/2011].
- MACADAM, BARBARA, “Francis Alÿs: Architect of the absurd”, en *Art News*, Edición en línea, (2013). Disponible en <<http://www.artnews.com/2013/07/15/architect-of-the-absurd/>>, [consultado el 10/11/2013].
- MARGOLLES, TERESA, “Santiago Sierra by Teresa Margolles”, en *Bomb Magazine* N°86, Edición de Invierno [en línea] (2004). Disponible en <<http://bombsite.com/issues/86/articles/2606>>, [consultado el 18/10/2013].
- MARÍN, MARIBEL, “Entrevista a Alfredo Jaar. La gente ha perdido la capacidad de conmoveerse”, en *ELPAIS.com*, [en línea] (Septiembre 1998) Disponible en <http://www.elpais.com/articulo/pais/vasco/JAAR/_ALFREDO_/ARTISTA/FOTOGRAFIA/ALFREDO/JAAR/ARTISTA/gente/ha/perdido/capacidad/conmoveerse/elpepiesppvs/19980915elpvas_23/Tes>, [consultado el 6/05/2011].
- TORRES, DAVID, “Entrevista a Francis Alÿs, un paseante”, en *David G. Torres*, [en línea] (Diciembre 2000). Disponible en <<http://www.davidgtorres.net/spip/spip.php?article174>>, [consultado el 6/05/2011].
- WARNKEN, CRISTIÁN, “Alfredo Jaar. Arquitecto y Artista Visual chileno”, en *Una belleza nueva*, Canal 13, Santiago de Chile [en línea] (2006). Disponible en <<http://www.otrocanal.cl/?video=588>>, [consultado el 15/02/2012].

3. Artículos

3.1. Publicaciones y Revistas impresas

- ACOSTA, MARÍA DEL ROSARIO; QUINTANA, LAURA (2010). "De la estetización de la política a la comunidad desbordada", en *Revista de Estudios Sociales*, nº 35, Bogotá (pp.53-65).
- ALIAGA, JUAN VICENTE (2006) "La elocuencia política del cuerpo. Bibliografía sobre Performance", en *Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual*, nº5 (pp. 60-75).
- ALÿS, FRANCIS (2002). "A thousand words: Francis Alÿs talks about When Faith Moves Mountains", en *Artforum* 40, nº10 (Verano, 2002) (pp. 146-147).
- ALÿS, FRANCIS (2007). "Sometimes doing Something Poetic can Become Political and Sometimes doing Something Political can Become Poetic", Texto para la muestra y el catálogo de ésta en la galería David Zwirner, New York.
- ESTÉVEZ, RUTH (2008). *Las implicaciones de la imagen = Implications of the image*. Texto para el catálogo de la exposición del mismo nombre, realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- FERGUSON, RUSSELL (2007). *Francis Alÿs, politics of rehearsal*. Texto para el catálogo de la exposición del mismo nombre, realizada en el Hammer Museum, California, Estados Unidos.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, MIGUEL (2011). "Santiago Sierra: el shock y el terrorismo como catástrofes en la presencia", en *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética: Congreso Europeo de Estética*. Madrid: Ministerio de Cultura, (pp. 252-259).
- GREGORIO, JUAN (2000). "Maurice Blanchot: La comunidad inconfesable", en *Res Publica*, nº 6, año 3 (pp.149-155).
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL A. (2006). "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro", en *Revista de Occidente*, nº 297.
- JIMÉNEZ, CARLOS (2007). "Turbulencias en el panóptico" en *Lápiz*, nº167, noviembre 2007, (pp. 43-47).
- LAZZARATO, MAURIZIO (2000). "Del Biopoder a la Biopolítica" en *Revista Multitudes*, nº1, Francia.
- LAZZARATO, MAURIZIO (2005). "Biopolítica/Bioeconomía" en *Revista Multitudes*, nº22, Francia.

- LONGONI, ANA; DAVIS, FERNANDO (2009). "Las vanguardias, neovanguardias, posvanguardias: cartografías de un debate" en *Katatay*, nº7, La Plata (pp. 6-11).
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN (2006). "Entre el retorno de lo real y la inmersión de la virtual", en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Madrid: Paidós.
- PÉREZ SOLER, EDUARDO (1998). "Francis Alÿs: El individuo como medida", en *Lápiz. Revista Internacional de arte*, nº138, (pp. 52-59).
- PIMENTEL, TAIYANA (2003). "Santiago Sierra: Hacia una estética remunerada", en *Quaderns d'arquitectura i urbanismo*, nº236, Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Demarcació de Barcelona, (pp. 50-53).
- RAMONEDA, JOSEP (2009). "A favor de un espacio público", en *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE), Universitat Politècnica de València, (UPV), (pp. 41-54).
- RICHARD, NELLY (1993). "Descentramientos postmodernos y periferias culturales. Los desalineamientos y realineamientos del poder" en *Art from Latin America./La cita transcultural*. Museum of Contemporary Art: Sydney.
- RICHARD, NELLY (1998). "Interceptando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso Académico y Crítica Cultural", en SANTIAGO CASTRO-GÓMEZ, EDUARDO MENDIETA (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Miguel Ángel Porrúa: México D.F, pp. 285-286.
- ROLNIK, SUELY (2007). "La memoria del cuerpo contamina el museo", en *Brumaria*, nº8, Madrid (pp. 99-114).
- SEGURA, JESÚS (2009). "Arte, espacio público y participación ciudadana en la obra de Francis Alÿs", en *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno, (CIAE), Universitat Politècnica de València, (UPV), (pp. 363-374).
- VALDÉS, ADRIANA (2008). "Alfredo Jaar. Soy un arquitecto que hace arte" en *ARQ*, nº70, Santiago: Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, (pp. 12-15).
- VARAS, PAULINA (2007). "De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena de Avanzada" en *ICAA Documents Project Working Papers. The Publication Series for Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*, nº1, Houston: The International Center for the Arts of the Americas, The Museum of Fine Arts, Houston, (pp. 54-61).

VIDAL OLIVERAS, JAUME (2005). "Fracis Alÿs: Turista marginal", en *El Cultural*, semana del 2 al 8 de Junio, (pp. 48-49).

3.2. En línea

LEÓN CASERO, JORGE; "Gilles Deleuze", en *Philosophica: Enciclopedia filosófica online*, [en línea] (2012). Disponible en <<http://www.philosophica.info/archivo/2012/voces/deleuze/Deleuze.html>>, [consultado el 08/07/2013].

DAS, VEENA; POOLE, DEBORAH; "El estado y sus márgenes. Etnografías comparadas", en *Cuadernos de Antropología Social n°27*, [en línea] (Enero-Julio 2008). Disponible en <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850-275X2008000100002&script=sci_arttext>, [consultado el 03/11/2012].

GONZÁLEZ, ALEJANDRA SOLEDAD, "La Teoría de la vanguardia de Peter Bürger: su contribución crítica y epistemológica a la historia de las artes", en *Boletín de Estética, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Centro de Investigaciones filosóficas*, [en línea] (2008). Disponible en <http://www.boletindeestetica.com.ar/trabajos-monograficos/Gonzalez_La_teor%C3%ADa_de_la_vanguardia_de_Peter_Burger.rtf>, [consultado el 16/02/2012].

GODOY VEGA, FRANCISCO, "Ante los museos de Alfredo Jaar", en *Critica.cl*, [en línea] (Julio 2010). Disponible en <<http://critica.cl/artes-visuales/ante-los-museos-de-alfredo-jaar>>, [consultado el 20/02/2012].

HIDALGO, MIGUEL ÁNGEL, "Trabajando con los excrementos de lo Real", en *salonKritik*, [en línea] (Octubre 2005). Disponible en <http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php>, [consultado el 6/05/2011].

MELLADO, JUATO PASTOR. *Mapa de las artes (VI). Cuando la fe mueve montaña, trabajo de Francis Alÿs en la III Bienal de Lima* [en línea] (2002). Disponible en <http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/20020502.html>, [consultado el 14/11/2013].

MORENO, XIMENA. "Santiago Sierra: No", en *Artishock* [en línea] (Febrero 2012). Disponible en <<http://www.artishock.cl/2012/02/santiago-sierra-no/>>, [consultado el 06/10/2013].

MORIENTE, DAVID, "Santiago Sierra: Ocultar y develar. Una genealogía de la dominación", en *Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Revista n°7*, [en línea] (Mayo 2009). Disponible en <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>>, [consultado el 20/07/2012].

PRADENAS, RUDY, "Sobre arte y circulación en la época del consenso", en *Escrituras Aneconómicas. Revista de pensamiento contemporáneo*, [en línea]. Disponible en <<http://www.escriturasaneconomicas.cl/sobre-arte-y-circulacion-en-la-epoca-del-concenso.php>>, [consultado el 18/07/2013].

RUIZ-RIVAS, TOMÁS, "Artista rojo remunerado por gobierno facha por efectuar una operación de mejora de imagen durante 143 días. Un comentario sobre la obra de Santiago Sierra en la Bienal de Venecia.", en *Réplica21*, [en línea] (Agosto 2003). Disponible en <http://replica21.com/archivo/articulos/q_r/308_ruiz_venecia.html>, [consultado el 15/06/2012].

VÁSQUEZ ROCCA, ADOLFO, "Afredo Jaar; El secuestro de las imágenes y el proyecto Ruanda", en *Revista Almiar. Margen Cero*, [en línea] (Sin fecha). Disponible en <http://www.margencero.com/articulos/new03/jaar_imagenes.html>, [consultado el 20/02/2012].

4. Tesis

MARÍN HERNÁNDEZ, ELIZABETH (2005). *Multiculturalismo y crítica postcolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2005)*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona.

MAZUECOS SÁNCHEZ, AMALIA (2008). *Arte Contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada.

ZÚÑIGA, RODRIGO (2005). *Arte visual y expropiación de la ceguera: imagen y expugnabilidad en algunas prácticas (neo)conceptualistas en Chile*. Tesis doctoral, Universidad de Chile, Santiago.