

HUM 36

PAPELES DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA



espacios DE encuentro ● lugares DE conflicto



HUM 36

PAPELES DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA



PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

HUM 36

iNDICE

pag. 2

Imaginar las lenguas

pag. 6

Espacios de exclusión

La neutralidad del espacio como estrategia de localización de la diferencia

pag. 17

Arte, tecnología y ciencia:

El papel social del artista en la era de la información

pag. 22

Políticas artísticas discursividad y estado español

Del revival de la censura y otros desmanes

pag. 33

Regeneración de los espacios compartidos:

Regenerar una memoria compartida

pag. 36

La orfandad desacralizada

pag. 41

El reciclaje del espacio

Hacia una realidad importada de la cultura Rave en nuevos fenómenos artísticos

IMAGINAR LAS LENGUAS

Nos ha dado en llamar arte social a algo que no sabemos qué es y no encontramos qué hacer para salir de las paradojas o para conseguir que éstas no consistan en radicales contradicciones entre las teorías, las realizaciones, su puesta en escena y su consumo. Marginalidades, periferias, intemperies, fragilidades, ocultaciones, pueden ser atrapadas por el arte y llevadas a los salones, para gloria del ingenio y la tecnología, como un pseudo impuesto revolucionario que hubiera que abonar cuando el exceso de cadáveres o la extrema pobreza amenazan con concernirnos, con irrumpir descontroladamente y tomar la palabra.

Que el arte social tenga que estar ligado a cuestiones sociales quizá sólo indica, en quienes hacemos tal suposición, trasnochadas ataduras a imperativos del lenguaje. Quizá el esfuerzo por encontrar una coherencia en los postulados, incluso en la vinculación de éstos con la praxis, lleve a perder el contacto con el hilo relator y la memoria de su inestable naturaleza que poseen el poder de continuar discurrendo en un cuerpo inmaterial. ¿Lo intangible es



el discurso o el ámbito, el medio o el sujeto? Quizá el error consista en suponer que al menos uno de los dos - que tendemos a polarizar - deba conservar un cuerpo contingente para evitar que el diálogo sea sólo espectral.

Quizá el error sea suponer que un diálogo espectral carece de sujetos contingentes. Quizá el error sea la resistencia al reconocimiento de un metaerror

donde se territorializan los excedentes: un más allá de la mera supervivencia, donde los avatares de los sujetos no distraen más la atención, no confunden más el único sentido que merece el esfuerzo de haber ido abandonando.

¿Dónde está el límite físico, geográfico, humano, cual es el ámbito de nuestra intervención social - si ha de ser algo más que fantasmático -, el mapa, los influjos reales, los avances, los cercos, cada uno de los estados y estamentos vigilantes, cuales las condiciones para que afluja, certero y satisfecho, el valioso fruto del onanismo intelectual?

¿Ocurre ya que la tópica frase "cuanto peor mejor" refleja con fidelidad, en la sequía de recursos, una impaciente, real e inconfesable espera de hecatombes nutricias, en un mundo donde se abordan los resultados de las guerras reales con socorros teóricos: hoy que, en algunas latitudes, dar la vuelta a la realidad sólo es cuestión de palabras?

¿Qué caro ceder la posesión de la propia belleza! aunque nadie nos recuerde que en el origen de esa lengua que piensa, sentencia, y ante todo construye sus

principios con precisión de coartada, lo caro no era aquello a lo que renunciábamos por inaccesible sino aquello otro, a lo que deseábamos darnos.

Si la cultura crece sobre el arte de ocultar, y nos quiere convencer de que su fin es el desvelar, no podemos responder si se refiere esa intención a buscar el origen o a ahuyentar el sueño. ¿O existe búsqueda de ese origen fuera de la inquietud?

Quizá cada sueño ahuyentado sea como el perro doméstico que retorna una y otra vez, ajeno al desaliento, creyéndose liberado, por consenso, de la inútil comprensión.

¿El gran edificio de los propios mitos es también el de las coartadas de las propias leyes, las que sirven para mantener fuera al otro, para delimitar una realidad y unos afectos, para santificar una ascendencia que refrenda nuestros actos?

Los mitos y la religión que un día parecieron contrapuestos a algunos enamorados de sus propios dioses, no hacen, mutuamente, sino fortalecer la casa del padre, a la que vuelve el hijo pródigo, la que permanece a la espera como origen de calor y de consejo, la que aún en ruinas guarda el documento indeleble de una distinción.

El hijo pródigo regresa porque reniega. Icaro se estrella por desafiar las leyes, pero en un necesario cruce de cuentos, en una confusión, que rechaza rectificaciones, mezcla su historia con la del Ave Fénix para poder resucitar: y en la precariedad del aire mantener el desafío.

En los mausoleos de nuestra propia genealogía no hay orden que no sea un Capitolio minado por el castillo de Kafka, un Vaticano, tembloroso e impotente, que dude en seguir edificándose sobre la exclusión y la condena.

Ulises, nuestro héroe, parece navegar sin rumbo cuando es localizado. Como si portara la peste, ya no puede descender en ningún puerto sino arriesgarse, en la noche, ignorando el canto de monocordes sirenas: atravesar, correr hacia la desconocida urgencia donde nadie espera la grandiosidad de su sueño. Su ejemplar epopeya es ignorada, destruida una nueva Odisea: devuelto de nuevo a los infinitos mares, a la infinita desesperanza de vejez donde no cabe ya el retorno.

Las arenas movedizas, los pantanales sin viento, ganan inesperadamente el interior de nuestras calles, las que se expanden interminables en el interior de nuestro cuerpo, como si la heroica aventura consistiera en conciliar los imposibles límites, en caminar por las lindes de lo inimaginable, que se presenta como lo real, en poblar, entre el bullicio, esas tímidas zonas, desiertas, por no tener aún estatutos, certificados de existencia; por carecer de la memoria de un compulsable pasado.

Conciliar los imposibles límites. Fragmentar la palabra imposible, aunque sus partes parezcan islas, aunque la fragmentación se asemeje a un destino, aunque la palabra destino abomine de tus fuerzas, de tus deseos, de tus sueños, de tu profunda elección de herida.

En la profundidad los fragmentos pertenecen a un solo espejo que no se puede romper: todo, lo diverso, en una herida común, sin límites, como la escasa felicidad, como las islas sin mar, como el pasado que todo lo cubre, como la voracidad interminable del después que te fascina, como la única estrella que te paraliza, como la única serpiente que te absorbe, como el único sentido tras el único muro sin reflejos del detrás.

Los imposibles límites tienen el color de las cerezas, de coágulos de sangre; son el sueño de la voracidad interminable de las islas sin destino, de las cerezas sin pasado, sin ramas, sin árboles.

Un solo sueño de cristal, sin herida, sin párpados, sin placenta del propio cuerpo: acuñado resplandeciente, como una satisfecha moneda.

Sin párpados, como el espejo del fondo de la tierra sepultado en el lodo, como si cesara para los otros toda la música.

Sepultado el canto de la tierra como si nadie pudiera ya comprometer la limpieza de sus manos.

Imposible cultura del fragmento donde la pertenencia disipa al creer que se construye, donde el canto se construye sin tierra.

Cultura sin párpados, acuñada como una moneda indivisible, sin fragmentos. Placenta sin cuerpo que se disipa sin otros.

Ante la carencia de templos, ante la expulsión de quienes regentaban los templos, el más allá quedó suspendido de la nada. La nada era la propia ausencia de fuerzas, de proyectos, de creencias, de afectos. La nada llenaba la inmensa abundancia y en la saturación no cabía el silencio.

El roce de las alas de un insecto en las manos de la nada, de la otra nada, parecía desaparecer, sin dueño, sin creencias, sin dioses, en la saturación de los templos.

Quando Orfeo desciende hacia Euridice el arte es el poder por el cual la noche se abre. La noche por la fuerza del arte, lo acoge, se vuelve la intimidad acogedora, la unión y el acuerdo de la primera noche.¹

Un arte, pudiera existir, no abismado en la apariencia, donde el ritmo y el silencio jamás se encontraron; abierto, triturado en minúsculos colores de papel: calor, frío, placer, memoria primordial de una imagen que muestra, en la belleza del día, el cuerpo sumergido que susurra y sustenta, que enaltece y combate, que disipa y canta. Desnudez que muestra sin decir, que abre sin guiar la unión y el acuerdo de la primera noche.

Un arte es necesario, capaz de penetrar en el dominio de la muerte, de rezumar tal vez a través de los porosos muros del reino de las sombras.²

viento helado y el propio hogar amenaza con no existir más, con abandonarnos, arrasado el recuerdo, donde nadie nos llora: en la impotencia de desconocidas lenguas.

¹ BLANCHOT, Maurice. El espacio literario: Barcelona, Paidós, 2000, p. 161.

² GENET, Jean. El objeto invisible. Barcelona: Thassalia, 1997, p. 39.



DE LAS NECESARIAS VIOLENCIAS

De la desperdiciada violencia

¿Es desperdiciada toda violencia que no se dirige contra el repliegue de las palabras? ¿Contra la mudez que arroja al capricho de las voces externas?

Cuando la naturaleza del sentir decide que es la del afecto y no puede ocultar que el afecto es violencia: las simas de la confusión, los desiertos de la lucidez, las travesías de las renunciaciones ¿Recuerdan allí que toda pasión es la violencia de los cuerpos?

Violencia: palabra que contiene su contrario.

Violentar lo que detiene, lo que cohibe, lo que aleja, lo que separa.

¿O toda convulsión ha de detenerse ante herméticos

remansos de privacidad?

¿O no necesita nadie un proyecto de volcán en los mares muertos que lo sepultan, aunque dure un instante esa luz y esa certeza?

Imprescindible violencia cuando hay que arrancarse de lo que nos arrastra. Empujar al monstruo al fondo último, más allá de los sueños.

¿Dónde está la violencia de una cortés sonrisa que sobrevuela indemne la implicación? ¿La violencia del extremo respeto que amordaza lo sensible como un emparedamiento de cristal?

¿Dónde está la violencia contra el olvido? ¿Cuándo implicarse es trasfundirse: verterse en el flujo abierto con lo vital?

¿Dónde la inesperada irrupción en las intimidades, en la inesperada sala de un hospital: inesperada, porque lo inesperado no es

ya lo no querido, sino lo casi desahuciado en la esperanza de espera?

¿Cuándo una irrupción que sorprende por fin la íntima necesidad de ser sorprendida; violentada la invisibilidad: en las calles, en las escuelas, cuando las hojas de los calendarios discurren rítmicas e imperturbables sobre el relevo de los rostros, de los interiores anónimos, sobre los pavimentos sin huellas?

¿Cuándo asedias hasta que la pregunta desconocida abre otra pregunta en el innegable temblor que se sabe querido?

¿Si vivir fuera un permanente crear la vida, aunque esa permanencia se diera sólo instantes? ¿Cuál sería tu edad?

Alfonso Masó.

HUMES

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

ESPACIOS DE EXCLUSIÓN

La neutralidad del espacio como estrategia de localización de la diferencia

"El artista no es un creador de sociedad (...) ni un mero espejo pasivo de la misma, sino un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni debe eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho medio"

Suzanne Lacy

Uno de los debates que repetidamente se viene produciendo en el terreno de lo artístico, se plantea en un intento por definir la especificidad del objeto de conocimiento de nuestro campo frente a otros terrenos del saber. Cuando pensamos en el objeto

de conocimiento de nuestras investigaciones, a duras penas quedan resquicios que nos remitan a un elemento compartido del que podamos seguir estableciendo líneas comunes, y nos permita establecer un entorno concensuado desde el que poder establecer acuerdos. El campo artístico se desliza por múltiples intereses, en ocasiones inconfesables, en su mayoría disgregados y producto en algunos casos de revisiones críticas que nos liberan de la hegemonía de dictámenes sesgados e intencionalmente contruados. Aún

así, en un esfuerzo por minimizar efectos y digresiones, que plantean una plural y compleja desestructuración del campo artístico, entendemos que podríamos, al menos por un momento, retomar el espacio como uno de los elementos desde el que poder continuar re-

flexionando. Al que poder aspirar para proponer estrategias comunes, grupales.

Hablar en términos artísticos sobre el espacio supone una tarea bastante ardua. Y no sólo debido a la multiplicidad de acepciones y formas de comprenderlo y usarlo, que a lo largo de nuestra historia occidental ha ido adquiriendo.

En primer lugar, no debemos olvidar que al plantear el espacio como objeto de conocimiento de gran parte de los discursos artísticos de la contemporaneidad, estamos observando un objeto compartido por otros campos supuestamente separados de lo artístico como son la sociología, geografía, etc. Esto es importante, por que aún retomando un sólo elemento como supuesto vertebrador de un discurso, que es suponer demasiado, estamos planteando la necesidad de desarrollos transdisciplinares en el terreno de nuestro conocimiento.

Por otra parte, desde la herencia de la modernidad artística, pensar en el espacio como ob-

jeto artístico, supone concebirlo como un elemento neutro, universal, estático, estructurado, centrado y, por encima de todo, homogéneo, en definitiva, medible en términos matemáticos, abarcable y comprensible visual y formalmente. De hecho, podríamos decir que esta representación del espacio a la que aludimos correspondería con el objeto de conocimiento de las artes visuales en la modernidad (reforzada por las primeras vanguardias, por la objetualización de la producción artística y por el desarrollo del discurso museístico que supuso, en el terreno de la creación, un desapego del espacio como conflicto en favor de un espacio receptor aséptico).

Desde el terreno artístico se omite cualquier valoración que se aleje de la formal, para repensarlo como una extensión carente de toda significación. Todo ello, en su mayor parte debido a un desarrollo de la modernidad donde "el arte por el arte"² se convierte en *slogan* garante de libertad frente a los sometimientos requeridos por las demandas de todo contexto analizado. Una concepción del espacio que permite y potencia a los

trabajadores del arte no atender al contexto en el que se desarrolla y favorece la creación de discursos personales e ensimismados como una postura ante la vida, reflejo de los momentos actuales en los que sobrevivimos. El arte por el arte o, lo que es lo mismo, un desarrollo de discursos personales onanistas superpuestos e impuestos a los espacios compartidos, usados y vividos por otros, por el resto.

Pero a su vez, esta apariencia que se le confiere al espacio en el terreno artístico no difiere mucho cuando hablamos del desarrollo del arte en el terreno de lo público. Lo cierto es que parece que establecer una diferencia entre arte y arte público ha permitido en demasiados momentos separar y diferenciar

responsabilidades y compromisos con respecto al posicionamiento que adoptamos frente al trabajo con el espacio. Todo arte es público por definición asegura L. Gerdes.

"El espacio no es una realidad natural que nos venga dada desde el origen de los tiempos, sino más bien una realidad histórica construida de manera diferente por determinadas sociedades".

Y es que el espacio carece de carácter natural, de significado inherente, de categoría de público o privado. No es que no pretendamos atender a las separaciones y escisiones que día tras día se nos impone y sufrimos en nuestras vidas, a los límites y fronteras artificialmente establecidas, hayan sido de uno u otro modo construidas y que configuren el modo en el que vivimos, nos relacionamos y nos pensamos. Lo que si pretendemos es fijar la atención en el hecho de que sea el tipo de nombre otorgado al espacio, sea este privado o público, cuya ubicación se ha ido modificando y reconstruyendo continuamente, está cargado y edificado por una serie de construcciones discursivas e

² Clement Greenberg, defensor del "arte por el arte" colaborará con la C.I.A. para potenciar proyectos de abstracción, privilegiando la libertad del genio individual, y para enfrentarse al trabajo de artistas socialistas al servicio del gobierno, que desarrollan la figuración.

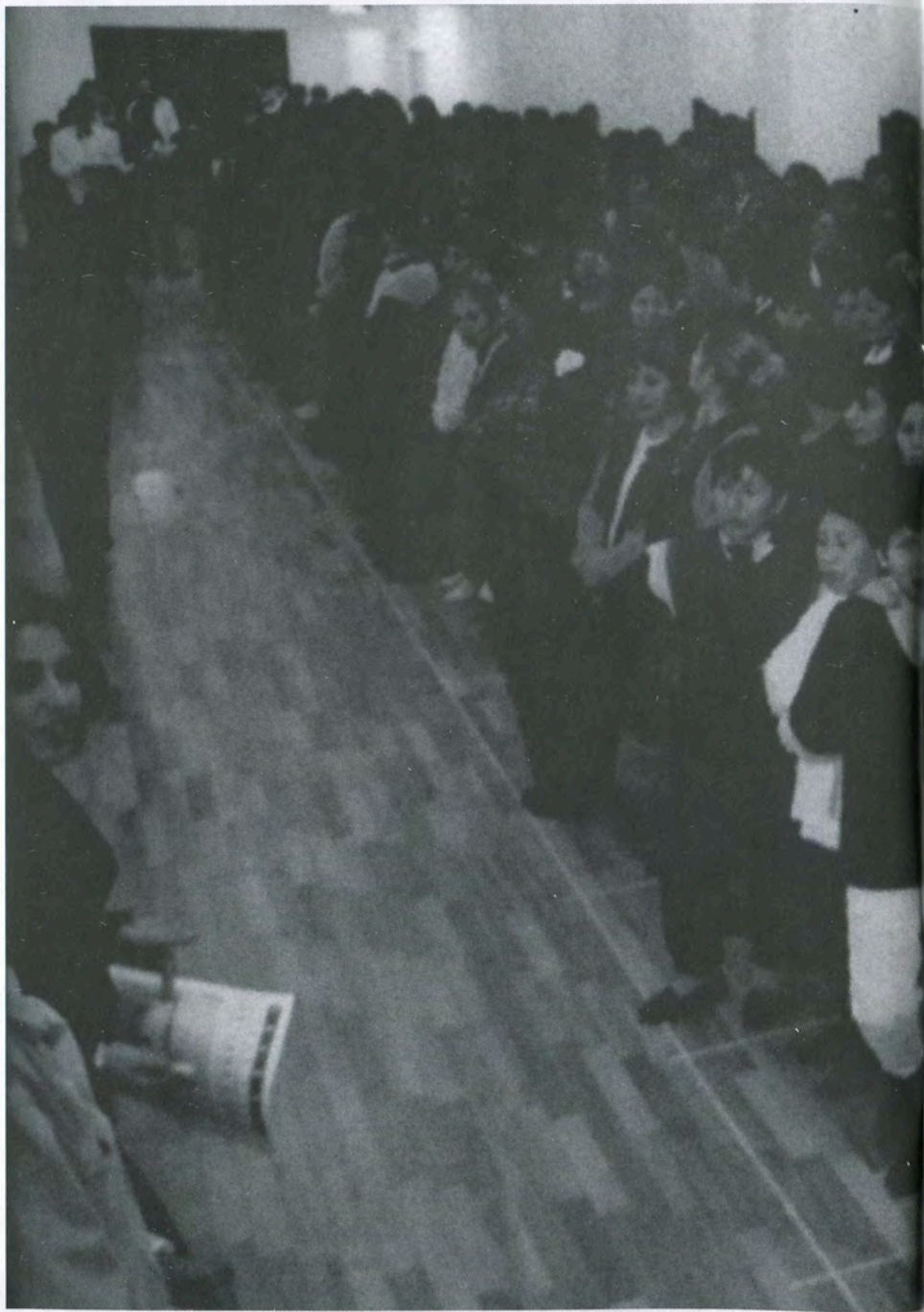
³ SENNETT, Richard, Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1997, p. 19.

Santiago Sierra, 3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm. cada uno, 2002



HUM 36

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA



ideológicas, que no sólo lo configuran, destinándolo a diferentes usos y modos de habitarlo, sino que lo hacen legible y lo urbanizan (y estar urbanizado significa estar normalizado).

De hecho, a lo largo de nuestra historia más próxima en occidente, el arte (junto a otros campos) ha evolucionado partiendo de una concepción del espacio que no abarcaba en modo alguno territorios que quedaban relegados al ámbito del anonimato, del silencio.

y privado, haciéndonos creer que existen lugares ajenos a las formas de dominación y quedando desterrados de cualquier tipo de interés analítico o reflexivo. Los espacios denominados como privados resultaban expulsados de las investigaciones y de sus objetivos, a pesar de ser atravesados y penetrados por distintas formas discursivas. Sirvanos de ejemplo el destierro que ha sufrido el cuerpo de las investigaciones de la construcción y producción de los espacios, *"Un cuerpo, aunque no todos los estudiosos de la geografía lo crean, es un lugar. Se trata de un espacio donde se localiza el individuo, y sus límites resultan más o menos permeables respecto a los restantes cuerpos"*. *"Es más, el cuerpo es precisamente el lugar en el que la construcción cultural tiene lugar, la superficie de inscripción de los discursos de poder"*.

De este modo, la separación practicada deviene de tal forma que por un lado nos encontramos lugares sin posibilidad de ser analizados, creándose así espacios muertos (donde no sólo se siguen desarrollando estrategias de dominación y subordinación, sino que en su anomia se reproducen de maneras mucho más severas y agudas) y, por otro, espacios maquillados por una homogeneidad y neutralidad indiscutible, que hace que cualquier atisbo de análisis se de bajo la hegemonía dictada. La higienización del espacio queda de este modo garantizada.

El espacio se nos muestra y presenta como una superficie transparente, que omite cualquier referencia o relación con discursos que no correspondan a las medidas volumétricas, a su tridimensionalidad, y dando como resultado un efecto de abstracción, una descorporización del mismo y un destierro de toda significación ideológica, carente de contenido social, cultural y esencialmente político.

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

Una simplificación nada inocente la de la abstracción del espacio, pues aún sabiendo, tras varias décadas de reivindicaciones por parte de los discursos feministas, postcoloniales y de otros sectores de la población completamente ausentados en esta representación, que al hablar de éste no sólo hacemos referencia al modo en

el que es medible en su especialidad, sino que hemos de tener presente que está encarnado ideológicamente, saturado por una red compleja de poder y de discursos de dominación y resistencia que se entretajan en él, y nos obligan a pasar de su concepción tridimensional a la multidimensional, de su especialidad a su contextualidad.

Esta conceptualización del espacio se nos sigue mostrando e, incluso, imponiendo desde los estamentos de poder como un objeto dado y no cuestionable. Y es que la hegemonía espacial significa la naturalización de una dominación material a través de la imposición de ciertas percepciones o representaciones de cómo el espacio debe ser apropiado, usado y vivido.

Una representación que deriva de una lógica muy particular de saberes técnicos y racionales vinculados con las instituciones de poder dominantes y con las representaciones normalizadas generadas por una forma hegemónica tanto de visualización (en las que el arte es uno de ellos), como de su ocupación y uso.

Esta es una concepción de un espacio descontextualizado de los mundos de vida, que en su immaculada limpieza ideológica niega y homogeniza cualquier tipo de disidencias, oculta sometimientos, vigila la deserción y destierra la corporeidad. Una conceptualización y abstracción del espacio alejadas de cualquier forma de cotidianidad, que queda silenciado y desinfectado a la espera de un cuerpo malsonante, diferencial. De esta manera, se produce una visión normalizadora que ignora cualquier esbozo de diferencias y otras formas de ver, percibir, imaginar y habitar el mundo.

Es por tanto un espacio trampa preparado para localizar, señalar, neutralizar y eliminar

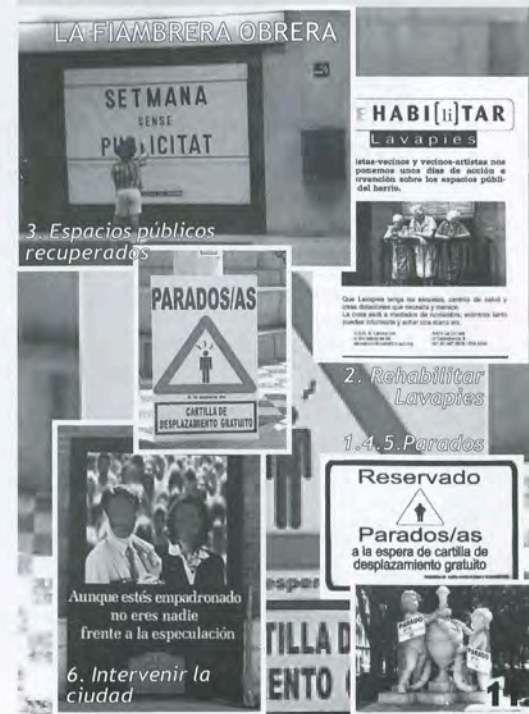
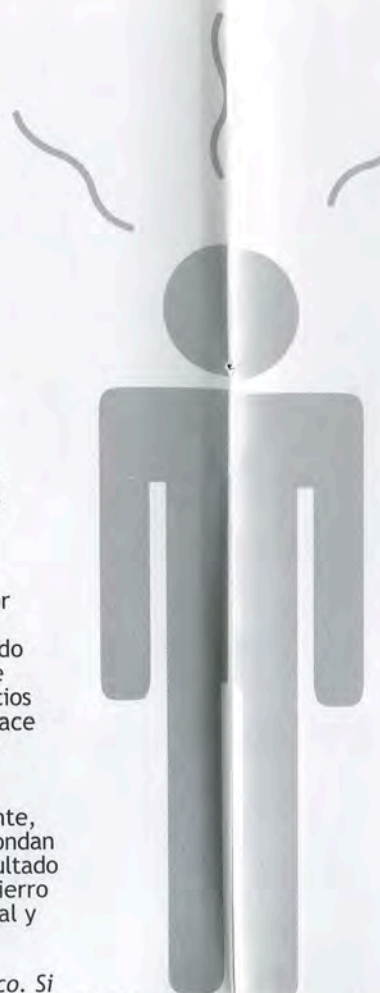
⁶ MCDOWELL, Linda, Género, identidad y lugar, Colección Feminismos, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 2000, p. 59.

⁷ Ibidem, p.12. Ver al respecto: MCLAREN, Peter, Pedagogía crítica y cultura depredadora. Políticas de oposición en la era postmoderna, Paidós Educador, Barcelona, 1997, p. 89.

⁸ Político entendido en las acepciones propuestas por Chantal Mouffe a "lo político" (ligado a la dimensión de antagonismo y de hostilidad que existe en las relaciones humanas, antagonismo que se manifiesta como diversidad de relaciones sociales) y "la política" (que se apunta a establecer un orden, a organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre conflictivas, pues están atravesadas por "lo" político). MOUFFE, Chantal, El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical, Editorial Paidós, Barcelona, 1999, pp.14

⁹ LEFEBVRE, Henri, "Reflections on the politics of space" Revista Antipode nº 8, (2), pp. 30,37.

¹⁰ Ver AA.VV. Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.



EN ESTA PÁGINA:

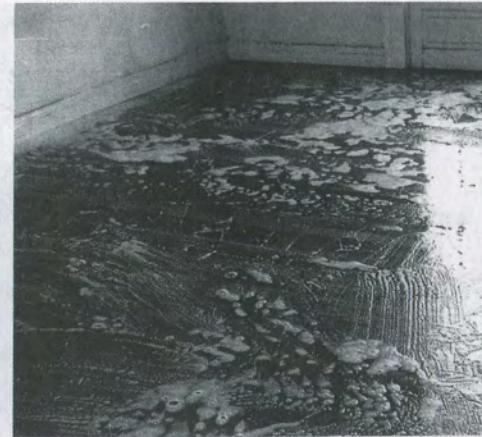
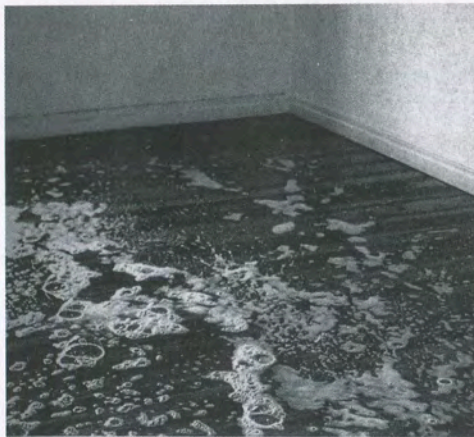
arriba. *Mírele Laderman Ukeles, Maintenance, 1973*

abajo. *Vanesa Beecroft, Show, 1998*

EN LA PAGINA SIGUIENTE:

arriba. *Santiago Sierra, Limpieza de un piso para la obtención de diversas ordenaciones de agua de fregar, 1998*

abajo. *Santiago Sierra, Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados y sostenido por 5 personas, 2000.*



la diferencia desde unos parámetros establecidos que procuran la homogeneidad. Torturas cotidianas que producirán la exclusión de grupos de personas y formas de habitar, que comenzarán a experimentar el espacio público moderno sólo como lugares del ejercicio del poder, como territorio de exclusión, disciplinario y controlado¹⁰, lo que llevará tanto a una búsqueda de espacios diferenciales y diferenciados (otros modos de hacer y de pensar) y, como consecuencia, a un control e ilegalización de los mismos, como a comenzar prácticas espaciales de resistencia y camuflaje¹¹, suscitadas por un intento de ubicación y localización de lo otro y su representación en lo público, frente al desarrollo de políticas espaciales de destierro, aunque estas se den en su vertiente de integración. *“La política consiste siempre en domesticar la hostilidad y en tratar de neutralizar el antagonismo potencial que acompaña toda construcción de identidades colectivas. El objetivo de una política democrática no reside en eliminar las pasiones ni en relegarlas a la esfera privada, sino en movilizarlas y ponerlas en escena de acuerdo con los dispositivos agonísticos que favorecen el respeto del pluralismo”*¹².

El espacio queda definido de esta forma por aquello que la norma que lo define oculta, calla, margina y silencia. Es decir, la neutralidad del espacio queda construida como estrategia de localización de la diferencia.

Sin embargo, bajo esta situación de homogenización, los espacios (y recordemos que todo espacio es público en cuanto que es socialmente construido) quedan asumidos como lugares de construcción de ciudadanía y encuentro social. La acepción del espacio unitario y unificado, racional y racionalista, centrado y universal, sano y saludable, luminoso e iluminado, seguro y controlable, normatizado y normalizador y por supuesto legalizado, es aceptada y apreciada por muchos de manera positiva, ejemplarizante de los logros de una civilización que favorece el diálogo y el encuentro seguro entre iguales. Como vemos, la relación que se establece dependerá de quién sea el usuario del espacio y la forma en que éste se adscriba a los significados y propósitos propuestos por la hegemonía dominante y por la identidad que todo espacio otorga al habitarlo (y no olvidemos que el/la artista es siempre un usuario).

¹⁰Éste correspondería con el Espacio concebido, uno de los aspectos que se interrelacionan en los procesos de producción del espacio, LEFEBVRE, Henri, La production de l'espace, Ed. Anthropos, Paris, 2000

¹¹FOUCAULT, Michel, Vigilar, castigar, Siglo XXI, Madrid, 1986

¹²Un ejemplo de las prácticas de resistencia y camuflaje lo encontramos en AA.VV. Manual de guerrilla de la comunicación, Editorial Virus, Barcelona, 2000.

¹³MOUFFE, Chantal, El retorno de lo político. Op.cit. pp.14

¹⁴Entendemos que la ciudadanía es consciente de los derechos y obligaciones, de la diversidad y diferencias, de las necesidades, sometimientos y relaciones que mantiene con el poder todo individuo.

¹⁵Ver BRAH, Avtar, “Diferencia, diversidad, diferenciación”, En: Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, p.120

¹⁶LAQUEUR, Thomas, La construcción del sexo : cuerpo y género desde los griegos hasta Freud, Colección Feminismos, Cátedra, Madrid, 1994, p.31

¹⁷Ibidem, pp. 43,44

¹⁸BOURRIAUD, Nicolas, Estética relacional, en Modos de hacer, op. cit, pp. 427,445.

Pero ¿quiénes son estos a los que esta conceptualización del espacio les denomina y considera iguales? ¿Para quiénes y por quiénes es construido el espacio de esta forma marcada por la neutralidad y no de otras, quedando definido como localizador de la diferencia entre los/las que no son iguales? Y por tanto ¿qué tipo de ciudadanía¹³ se propicia en detrimento de otras? Dar respuesta a eso me parece demasiado obvio, aún así no me permitiré el silencio como postura, evidentemente responde a una visión heteropatriarcal del mundo y de sus representaciones.

La supuesta neutralidad de esta conceptualización científica del espacio, alberga, como decimos, diversas estrategias de subordinación y dominación, y como consecuencia modelos de desigualdad. Un primer esbozo vendría dado por el efecto que ejerce para la localización de la diferencia, pero *“el tema clave, no es la cuestión de la diferencia per se, sino que concierne al interrogante de quién define la diferencia y cómo se representa”*¹⁴, cómo se construye y se articula y en base a qué criterios se establece y se desarrolla. *“Hay que aceptar que la diferencia y la semejanza, más o menos recóndita, está en todas partes; pero cuáles de ellas se tienen en cuenta y con qué objetivo es algo que se determina fuera de la investigación empírica”*¹⁵. *“La ciencia no se limita a investigar sino que ella misma genera la diferencia”*¹⁶.

Formas de exclusión propuestas desde una conceptualización del espacio muy determinada e intencionada, que aunque rápidamente experimentadas no son fácilmente localizables, ya que estas no son únicas ni estables y se presentan de forma fragmentada y descentrada, entremezclándose de tal manera que parecen perder la autoría de quien las ejerce. Ya no vemos el poder sino su representación hibridada en formas muy diversas, siendo experimentado en sus efectos, y desvaneciéndose como causa. Sus extensiones son tan diversas y resbaladizas que, al menos por mi parte, parecen llegar a confundirse con mis propias arterias y capilares. Desde luego la fusión corporal (espacial) y cultural es la última de las trampas en la que me encuentro inmerso.

¿Cómo se articulan éstas para que tu o yo, aquí, entre personas de nuestra misma raza, clase, estatus, género y orientación sexual, podamos sentirnos excluidos/as, arrinconados/as?

No basta con desnaturalizar la concepción espacial hegemónica, no se trata sólo de reconocer estos conceptos como algo intencionadamente construido, pues decir que hay que cuestionar la configuración del espacio es asumir que hay que deconstruir la configuración cultural del mismo.

Si el espacio queda definido por las estrategias que en el se desarrollan, la investigación artística debería proponer estrategias en ese mismo sentido, prácticas de resistencia

HUM 36

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA



que no operen construyendo estructuras alternativas de poder o ignorando las reglas dominantes, sino a través de una apropiación crítica y selectiva de prácticas disciplinarias, transformando su sentido original y alterando su carácter represivo. Si *el arte es un estado de encuentro y está construido de la misma materia que los intercambios sociales*, en palabras de N. Bourriaud¹⁷, no puede por menos que comprometerse en un análisis social, cultural y político del objeto que le es propio, sabiendo que es en él donde encuentra una multiplicidad de formas de construir y reflexionar que le aleja del ensimismamiento formal y visual, mostrando cómo ha sido construido y bajo qué estructuras políticas y relaciones de poder y saber, y qué formas de resistencia y cuestionamiento podemos desarrollar, abordando las prácticas culturales en sus formas opresoras, desvelando las posiciones privilegiadas de los discursos y los procesos de dominación invisibilizados, que nos permita transformar críticamente los usos y significados del espacio propuestos por los productores. En definitiva, ser testigos de los acontecimientos y tomar postura.

Alfonso del Río Almagro



¹⁷BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, en *Modos de hacer*, op. cit, pp. 427,445.

HUMES

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

ARTE, TECNOLOGÍA Y CIENCIA!

El papel social del artista en la era de la información

Finalizado un siglo de avances revolucionarios en las comunicaciones donde la digitalización y la automatización dejaron la huella de una profunda revolución, los dispositivos multimedia y las redes telemáticas hicieron su aparición expandiéndose espectacularmente.

Caminamos inmersos en una realidad compleja e incierta, donde diferentes tecnologías se entemezclan (realidad virtual, inteligencia artificial, robótica, ingeniería biológica, vida artificial, nanotecnología, ingeniería genética e Internet) junto con nuevas formas de comunicación. Un mundo acelerado donde el desarrollo de la cibernética parece incontenible, y donde conviven teorías complejas como la teoría matemática del caos, el objeto fractal, la teoría de las catástrofes o la teoría de las turbulencias.

La noción *Sociedad de la información*¹, empezó a hacer eco a partir de los años 90, con la pretensión de definir una sociedad de mercado caracterizada por un consumo desmesurado de información a través de las nuevas tecnologías. Sin embargo, como señala Alejandro Piscitelli, resulta paradójico que estemos pasando de la *"anorexia informacional a*

una no menos nefasta enfermedad, la bulimia informacional o inofxicación"².

El proceso actual de transformación tecnológica se expande de forma exponencial y remite a las tecnologías de procesamiento de la información y de la comunicación. No se trata sólo de la invención de nuevas herramientas, sino de procesos a desarrollar. Por primera vez en la historia, la mente humana se convierte en una fuerza productiva directa, dejando de ser tan sólo un elemento decisivo del sistema de producción, como hasta hace varios años ha ido aconteciendo³. Al mismo tiempo, se altera la forma fundamental del modo en que nacemos, vivimos, aprendemos, trabajamos, reproducimos, consumimos, soñamos, luchamos o morimos. Se está borrando lo que Bruce Mazlish denomina *"la cuarta discontinuidad"* (la existente entre humanos y máquinas)⁴. La tecnología ha modificado no solo la construcción de la realidad externa, también la organización, las formas de vida y la gestión de los individuos.

Las funciones y los procesos dominantes en la era de la información se están organizando, cada vez más, alrededor de redes, definidas como un conjunto

¹ CASTELLS, Manuel. *The information Age: Economy, Society and Culture*, 3 vols. Cambridge, Massachussets: Blackwell Publisher Inc., 1996, 1997 y 1998. El sociólogo Manuel Castells ha sido el que mejor ha analizado las transformaciones que la sociedad red está produciendo en las estructuras de todas las sociedades. La obra en su versión española es: Castells, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Vol. I: *La Sociedad Red*; Vol II: *El Poder de la Identidad*, Vol. III. *Fin de Milenio*. Madrid: Alianza, 2001.

² PISCITELLI, Alejandro. *La generación Nasdaq. Apogeo (¿y derrumbe?) de la economía digital*. Buenos Aires: Granica, 2001, p. 267.

³ CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Vol. I: *La Sociedad Red*; Madrid: Alianza, 2001, p.62.

⁴ MAZLISH, Bruce. *The fourth Discontinuity: The Co-evolution of Humans and Machines*, New Haven: Yale University Press, 1993, en Castells, M., op.cit, p.63.

de nudos interconectados⁵. La estructura de la red se caracteriza principalmente por ser abierta, flexible, horizontal e informal, lo que permite que se expanda ilimitadamente, y sea capaz de integrar nuevos nodos mientras comparta los mismos códigos de comunicación. De esta forma la organización social se basa en el flujo de información, en torno a redes, modificando los procesos de producción, la economía, el poder y la cultura. Esta sociedad conlleva muchas oportunidades para el desarrollo humano, pero también es portadora de nuevos riesgos. La expansión del informacionalismo genera el surgimiento de movimientos sociales de oposición basados en el yo y la identidad.

En un primer momento se pensó ingenuamente en la posibilidad de una cibercultura universalista y global, que fuese más allá de los intereses neoliberales. La realidad es que el término Sociedad de la información resulta, sin duda, paradójico en una sociedad que no incluye a más del 90% de la población mundial, al no disponer de acceso a las nuevas tecnologías. En un principio se hablaba de que el desarrollo tecnológico traería consigo una mayor democratización e igualdad en las condiciones culturales y socioeconómicas entre las diferentes sociedades. Sin embargo, se ha convertido en una gran contradicción: Como afirma Ignacio Ramonet, la brecha digital ha aumentado la ya tradicional brecha Norte-Sur, al igual que la desigualdad entre ricos y pobres. La explosión de los nuevos medios cibernéticos acabará por desconectar definitivamente a los países menos adelantados⁶.

Es por todo ello que el impacto social, político, económico y social de las nuevas tecnologías origina un replanteamiento filosófico, puesto que implica

⁵ CASTELLS, Manuel. op.cit, p.555.

⁶ RAMONET, Ignacio. "El nuevo orden Internet". En Le Monde Diplomatique, Año VII, 99, (Enero 2004), p.1.

⁷ KALENBERG, Angel. "Nuevas tecnologías ¿Nuevas formas de arte?". En Conferencia en Mesa de Debate sobre New Media Art. Foro de Expertos de Arte ARCO Madrid, 2004. Kalenberg es director del Museo Nacional de Artes Visuales, Crítico de Arte y Comisario Independiente de Montevideo.

⁸ NISBET, Robert. La sociología como forma de arte. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 23.

⁹ Según la "ley de Moore", cada dieciocho meses la potencia de los ordenadores se duplica, y los expertos anuncian que en 2010 los ordenadores personales alcanzarán la capacidad de procesamiento del cerebro humano.

aspectos esenciales de nuestra existencia. Las consecuencias de estos avances no son siempre favorables, lo que ha originado discusiones acerca de los efectos que estas tecnologías junto con la organización socioeconómica dominante en el mundo están produciendo. Lo que realmente está pasando es que se están configurando nuevos modelos epistemológicos y nuevas formas de existencia.

El artista, como ser social, no puede aislarse de la sociedad que condiciona, de alguna forma, sus medios de creación en función de la época que le ha tocado vivir. A lo largo de la historia se ha valido de lo que, en su momento, fueron nuevas tecnologías, incorporándolas como herramientas de la creación.

En los últimos años, se ha experimentado un continuado desarrollo en los lenguajes multi-mediáticos, en los que imagen, sonido, movimiento e interactividad, llegan a consumir una unidad. Las Nuevas Tecnologías tienen, inevitablemente, repercusión en las prácticas artísticas, aunque, no hay que dejarse deslumbrar por la técnica per se. En sí mismas no implican la generación de nuevas formas de arte, pero abren el abanico de nuevas formas creativas, insospechadas hasta el momento y un estímulo para su renovación.

Tradicionalmente, se hablaba de obra de arte como un ente concluido, y de espectador como alguien pasivo frente a un objeto sacralizado por la historia del arte. Todo arte debía ser material. En cambio, "las nuevas formas de arte no son objetuales, ni lo quieren ser; por el contrario, son inmatriciales, efímeras, mutables, la-

berínticas, y comunicacionales, conectivas e interactivas, desde que promueven la coparticipación de artistas, matemáticos, técnicos y también la del espectador. Ahora, mediante el recurso a las interfases, el espectador asume una situación todavía más participativa: tiene acceso a la obra propuesta, puede tomarla o modificarla, puede hacerla suya, cuestionando más todavía, de paso, el ya de por sí complejo tema de la originalidad".

La ciencia nos abre una puerta hacia un mundo totalmente desconocido, planteándonos el reto de descubrir nuevos parámetros para redefinirlo. El arte se ha lanzado a la búsqueda de nuevos conceptos, y se adentra en formas subyacentes a la mente. Los paradigmas del desarrollo tecnológico, la informática como ciencia,

y el ordenador como herramienta se transforman, mediante la interpretación artística, en los medios de expresión de los nuevos creadores. El nuevo horizonte social que el desarrollo digital ha favorecido, hace tambalear muchos de los conceptos preestablecidos, dando lugar a un arte que refleja una realidad que aún se está esbozando. Como escribió el sociólogo Robert Nisbet, "el interés del artista por la forma o el estilo corresponde al interés del científico por la estructura o el tipo. Pero tanto el artista como el científico se ocupan primordialmente de iluminar la realidad, se ocupan, en suma, de explorar lo desconocido y, lo que no es menos importante, de interpretar el mundo físico y humano"

En los últimos años, el avance tecnológico ha obediado una progresión geométrica. Los avances se suceden cada vez a más velocidad⁹. El artista se ha enfrentado y ha utilizado nuevas técnicas y formatos de expresión como el video-arte, el arte digital interactivo o la realidad virtual, entre otros. Quizá porque se adaptan mejor que las formas tradicionales a las necesidades derivadas de la expresión de sus inquietudes artísticas.

La realidad puede expresarse de múltiples maneras además de las tradicionales representaciones artísticas.

El fenómeno de la globalización ha tocado a la esfera del arte. Desaparecen formas tradicionales de identidad en el mismo modo que la firma, a la vez que aparecen nuevos canales de presentación de la obra, Internet. Se unifican criterios y estilos, desapareciendo también la identidad local, tradicionalmente de gran relevancia en el arte del pasado.

Las posibilidades de creación artística se han ampliado considerablemente gracias al avance de la tecnología digital, ampliándose ampliamente el campo de experimentación e innovación. Pero como David Byrne, fundador del grupo Talking Heads, dijo en unas interesantes palabras, "la misión de la creatividad individual es fundamentalmente liberarnos. Sin embargo, la creatividad nos libera dirigiendo, delimitando y restringiendo nuestras imaginaciones. Por lo tanto, la creatividad tiene que reducir, y no ampliar, el número casi ilimitado de confusas posibilidades. Tiene que reducir el alcance de nuestras posibles



HUM 36

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

futuras palabras"¹⁰. Esta afirmación subraya la necesidad de poner orden al inmenso número de posibilidades de creación, en un intento de no perderse en un laberinto de confusión en el que no sepamos hallar una salida.

Aunque el artista no tiene ningún rol uniforme y específico que cumplir, si consideramos que desempeña un papel renovador en la sociedad aportando, desde su sensibilidad personal y desde su libertad, una perspectiva diferente de la realidad que vive e incluso en algunas ocasiones, contribuyendo a una crítica social.

Las vanguardias artísticas del siglo XX trajeron además de una renovación formal de la creación artística y de la cuestión del sentido y la legitimidad del producto artístico, una nueva actitud del sujeto interesada en formar parte de la propia manifestación artística. "La negación de la tradición artística y la introducción de la crítica sociopolítica pueden considerarse componentes genuinamente vanguardistas

y en este sentido es evidente que el arte de vanguardia fue un arte comprometido. (...) En la inmediata posguerra el compromiso estuvo inevitablemente asociado al desgarramiento interior del sujeto y algo después el surgimiento de diversos grupos "contraculturales" propugnará la renovación radical de las prácticas artísticas"¹¹. Ejemplo de ello son los dadaístas, quienes mediante la destrucción de las fórmulas anteriores adoptaron la negación nihilista como único modelo de comportamiento posible, para dar paso a nuevas formas culturales y encarnar en sus producciones actitudes públicas y expresiones corporales; o el movimiento fluxus, en su búsqueda de un arte colectivo que escape del mercado de arte y que no aspire a la permanencia ni a la universalidad, cuyas propuestas artísticas bebieron del surrealismo, el dadaísmo y los enunciados de la Internacional situacionista¹².

Con la posmodernidad, el artista se ensimisma y un retorno a lo individual en la creación artística impera sobre las preocu-

paciones colectivas¹³. Sin embargo, los artistas no han permanecido ajenos a los nuevos problemas que han surgido en la sociedad contemporánea, haciendo eco, a través de la creación artística, de sus reflexiones y actitudes comprometidas.

Tras la irrupción de las nuevas tecnologías en el arte, se ha especulado sobre las nuevas formas de expresión artística que se están generando así como del rol social del artista en este ámbito. Sobre ello, Gene Youngblood, considera que "este será un arte de consecuencias diarias, útil, integrado con la vida de forma utilitaria al mismo tiempo que sigue siendo reconocido como arte, independientemente de sus diferencias con cualquier arte conocido hasta el momento. La nueva práctica integrará arte, ciencia y tecnología, y por lo tanto, los trascenderá. No será arte ni ciencia, sino una disciplina híbrida para la que las distinciones no serán relevantes. Involucrará la investigación estética en ámbitos que anteriormente no eran considerados como pertenecientes a la esfera de la actividad estética. Salvará el cisma existente entre el arte y el mundo en general, y contribuirá directamente a la transformación de éste. El papel social del nuevo artista será definido de acuerdo con las funciones que mantiene unida a la sociedad; y el nuevo artista desempeñará, ciertamente, un papel vital en la anticipación del próximo paso en la historia social"¹⁴.

El papel de los artistas se redefine constantemente. Pensar acerca del posicionamiento de los artistas en la actualidad, requiere reflexionar, de ante mano, sobre el amplio contexto cultural, socioeconómico y político. A través del arte, un artista tiene la capacidad de expresar sus pensamientos, sentimientos y visión de la sociedad, fomentando la diversidad y el pluralismo. Un creador puede participar en el proceso de transformación social, pero ello no significa asignarle "la idea del compromiso que carga al artista con una responsabilidad de profeta o salvador, cuya misión crítica lo lleva invariablemente al sacrificio"¹⁵. Tendría que reevaluarse el perfil y el concepto del artista y evitar

cualquiera de los dos peligros que le acechan: "la marginación o el mesianismo"¹⁶.

Claudia Giannetti afirma, que "en lugar (y en contra) de la postura y la visión neorrománticas del artista como un observador externo, un nómada, un voyeur, un exhibicionista, un creador autónomo y subjetivo, un purista intelectual, un excéntrico..., se va imponiendo la conciencia de su aportación como agente interno, que vive y trabaja en el contexto de su sociedad. Las producciones no son meras consecuencias, sino forman parte del sistema (...) y entablan un diálogo constante con su entorno, sea de forma crítica, activista o irónica, sea de manera interpretativa, constructiva o en calidad de cómplice"¹⁷.

Giannetti continúa esta afirmación incidiendo en la necesidad que tiene el mundo del arte y de la cultura de "encontrar caminos, formas o fórmulas para lograr articular un contrapeso al tipo de performatividad impuesta por el capitalismo informacional, mediante la performatividad de ideas, eludiendo el estricto academicismo funcional o la absoluta mercantilización del saber"¹⁸.

Concluimos incidiendo sobre la importancia de que el arte se cuestione constantemente y aporte claves de comprensión acerca del mundo contemporáneo que no son posibles desde otras perspectivas. El artista debería saber distanciarse de ser el "productor de mercancías" que demanda la actual sociedad capitalista y retomar "la idea utópica de la subversión de los valores establecidos, porque al final lo que hace verdaderamente a un artista es aquella producción de nuevos significados"¹⁹.

Aixa Portero



¹⁰ BYRNE, David. "La cultura en el mundo que viene", Barcelona, 1996. En Cubeles, Xavier, Creación cultural: ideas, artistas, y emprendedores. Debates culturales del Institut de Cultura: <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/sessio4.html#presentacio>.

¹¹ HERNADO, Javier. "Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica". En Ramírez, Juan Antonio y Carrillo, Jesús. (eds). Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2004, p.54.

¹² Para mayor información ver Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1957-1969), 3 vols, (vol.1: La realización del arte, vol.2: La supresión de la política y vol.3: La práctica de la teoría), Madrid, Literatuta civil, 1999.

¹³ HERNADO, Javier. op.cit.

¹⁴ YOUNGBLOOD, Gene "Electronic Café International. El desafío de crear al mismo nivel que destruimos", en Giannetti, Claudia. (ed). Ars Telemática, Barcelona: L'Angelot, 1998, p.43.

¹⁵ DE LA TORRE GONZÁLEZ, Norberto. Cultura y políticas culturales, Universidad Abierta, <http://www.universidadabierta.edu.mx/Biblio/T/Torre%20Norberto-Cultura%20y%20politicas.htm>

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ GIANNETTI, Claudia. "Agente interno. El papel del artista en la sociedad de la información", en (Inventario) Revista para el arte, (Madrid), 10, (2004), pp.87-88.

¹⁸ Ibidem

¹⁹ TELEZ, Javier. "El capitalismo salvaje tiende a forzar al artista para que se convierta en productor de mercancías", en La cultura, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/mar/020301/bedlam.html>

POLÍTICA ARTÍSTICAS DISCURSIVAS Y ESTADO ESPAÑOL

Del revival de la censura y otros desmanes

“Cualquiera de las acciones que realizamos tiene un origen en la cultura de la que procedemos y es la situación política y económica en la que habitamos la que permite, transforma o, en muchos casos, censura esas acciones”¹

Poner en relación las prácticas y las políticas artísticas dentro del contexto del estado español es cuanto menos una labor ardua y que se encuentra con múltiples barreras en su planteamiento. Barreras que se tornan infranqueables en el caso de que las políticas a tratar sean las sexuales. No sería tan importante analizar el estado de la cuestión dentro de este territorio si no tuviéramos la sensación continua de que España es un país sin memoria y con un pasado omnipresente al mismo tiempo.

En la era de la globalización y desde unas coordenadas de ruptura de fronteras se hace necesario justificar un planteamiento tan localizado ¿Es posible analizar las prácticas políticas desde un territorio preconfigurado sin constreñir los discursos y tamizarlos mediante límites político-geográficos? Creemos no ya que sea posible, sino que se hace urgente y necesario. Partimos de la idea de los *conocimientos situados* de Haraway, de la parcialidad y la responsabilidad en nuestros propios posicionamientos. Se trata de una huída del discurso único, de la verdad preconfigurada e impositiva hacia territorios de hibridación y contaminación, de verdades particulares y estructuras rizomáticas. Frente al *sistema mundial*, los *conocimientos locales*.

“(…) solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales”²

Es precisamente esa falta de localización la que está generando unos discursos artísticos que giran en torno a cuestiones tan manidas como las nuevas tecnologías, la representación en el panorama internacional y las cuestiones formales.

¹ CABELLO, Ana/CARCELLER, Helena. «En las distancias cortas. Anotaciones sobre la creación artística en colaboración». EXIT (Madrid), 7 (2002), p. 23.

² HARAWAY, Donna. Ciencia, cyborgs y mujeres. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la mujer, 1995, p. 326.



La primera dificultad con la que nos encontramos a la hora de plantear la cuestión de las políticas discursivas dentro de la producción artística es la aparente apolitización que envuelve a las instituciones dentro del estado español. Desde comienzo de los años 80 hemos asistido a un despliegue de centros de arte que si bien suponen la creación de un entramado institucional que podría haber funcionado de base/plataforma para la difusión de la práctica artística, la mayoría de las veces respondieron a intereses políticos particulares o a programas de maquillaje urbanístico de talante electoralista. Como sostiene Jorge Luis Marzo (crítico de arte y comisario independiente) en los 80 se promueve desde el estado un arte separado de lo político. Después de 40 años de dictadura y las heridas de una guerra civil que, al día de hoy, aún no han cicatrizado, la entrada en la democracia que se produce en España estaba cargada de miedo. La aparente apolitización del "mundo del arte" era una cuestión de supervivencia. Los

partidos que estrenaban el nuevo orden político estaban demasiado ocupados validando su estatus y poder, y en el ámbito artístico había que ponerse al día. Las instituciones del arte llegan al panorama internacional después de décadas de aislacionismo y ven urgente la necesidad de subirse al carro de los movimientos que se han estado gestando en Europa y EEUU durante ese tiempo. Existe un tono general de precipitación que no permite profundizar en los discursos ni en las prácticas más allá de cuestiones que revaloricen el arte español fuera de sus fronteras.

Han pasado más de 20 años y estas instituciones siguen sin haber cogido el ritmo del resto de Europa, mientras que un velo de banalidad se ha ido consolidando en el panorama artístico de las últimas décadas.

Defiende Antoni Muntadas una distinción entre "espacio protegido" y "espacio público" que en este punto puede ser aclaratoria. El espacio protegido sería el "área definida por un mundo especializado" que en este caso lo compondrían las escuelas de Bellas Artes, las galerías, los museos, las instituciones culturales o los circuitos alternativos. El espacio público "Son espacios que no están prote-

gidos por un contexto a nivel de percepción"³

Es posible que ese espacio protegido sea el que esté ahogando la mayoría de discursos que se están generando dentro de los proyectos artísticos. El "mundo especializado" parece no tener seguro el estado de su producción y se empeña en discursos que validen una y otra vez el valor de mercado de esos productos. La hibridación que se está llevando a cabo en otras disciplinas es rechazada sistemáticamente porque ante todo hay que mantener el aura de obra de arte con la que hemos de competir en el panorama mercantil mundial. Si se ha asimilado bien la utilización de materiales, procedimientos o emplazamientos propios de los géneros artísticos tradicionales es porque ya se han asegurado su valor mercantil en el resto de occidente y porque Christo se exhibe en Central Park, y resulta rentable para la ciudad de Nueva York. Pero no ha ocurrido lo mismo con los discursos abiertamente políticos, es decir, en conflicto con los hegemónicos o dominantes. La situación es casi cómica, si no fuera por lo que tiene de trágica. Las reseñas en revistas especializadas "Made in Spain" parecen redactadas

³ MUNTADAS, Antoni. Entrevista realizada por Alfonso López Rojo, Revista Lápiz (Madrid), 190/191 (febrero-marzo 2003), p. 127.

HUM 36

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA



Azucena Vieites. Serie: Pirates on Parade, 2002

por algún departamento de censura. Y lo mismo ocurre con los catálogos de exposiciones, exceptuando alguna valiente incursión en el campo de lo políticamente incorrecto.

Cuando se trata de abordar el “arte político” (como si hubiera un arte que no fuera político) producido fuera de nuestras fronteras no existe dificultad en emplear un discurso abierto a la crítica y a posicionamientos contestatarios, así en las reflexiones o reseñas a proyectos generados desde contextos como el alemán o el estadounidense no hay ningún problema en recurrir a un análisis de las reminiscencias a los regímenes políticos represivos que han dado lugar a determinados discursos. No ocurre lo mismo si el sistema represivo del que hay que hablar es el franquismo. Admitir que Hitler fue un dictador y que marcó la identidad de un pueblo o que el gobierno Bush es continuamente contestado desde la producción cultural es signo de un progresismo crítico que importa la trasgresión descafeinada. En cambio si la crítica hay que hacerla a proyectos como *The File Room*, se habla en términos de nuevas tecnologías. *The File Room* se constituye como un proyecto sobre la censura, es un proyecto artístico y sociológico, aunque el propio Muntadas no quiera hacer sociología de su propio trabajo. La censura sigue siendo un tema clave en los proyectos desarrollados dentro del territorio español y referidos al mismo, pero está claro que ni se han resuelto los problemas de la censura de la autarquía franquista ni los heredados por la democracia monárquica. Bajo el sugerente título de *Censurados/ Censored*⁴ la revista EXIT se sumerge en un recorrido que aventuraba ser sustancioso hasta que nos encontramos con los límites que el término tienen para su propia directora:

“(...) la censura sobre la información o el documento gráfico es muy similar en todos los países: evitar que imágenes (sobre todo imágenes facilitadas por el auge de la fotografía) de sucesos que se quieren ocultar sean difundidas masivamente”⁵

Con este discurso no sorprende que para huir del lastre de ser acusad@ de censores, se muestren casi todas las imágenes, pero se utilicen los discursos como el lugar desde el que ejercer el poder y la opresión. El artículo continúa exhibiendo su vertiente más reaccionaria con declaraciones como:

en temas y aspectos que son ciertamente duros. Desde el sexo, hasta la muerte, la violencia, las drogas, homosexualidad; y por supuesto, la crítica a los gobiernos, símbolos religiosos y económicos”⁶

La representación de dos mujeres o dos hombres besándose, según este criterio, puede ser una imagen lo suficientemente “dura” como para que se pueda llegar a entender que se censure, sobre todo si son de Valladolid y no de Los Ángeles. Por si no nos quedaba suficientemente claro lo que puede constituir una imagen censurable.

Un caso que no debe sorprender a quienes mantienen este tipo de posicionamientos es el del tema de ETA. Aunque omnipresente en la vida política de este estado, el debate es inabarcable desde ningún frente. Los diferentes proyectos de reflexión que se han pretendido (intentando superar el monodiscurso de la escultura formalista del país vasco de los años 80) han sido automáticamente bloqueados. Como ejemplo, una reseña que sobre la obra K.Y.D. de Jon Mikel Euba hace José Ángel Artetxe que nos remite al “poli-semantismo” y al “significante abierto de tal manera a todas las interpretaciones”. A todas, o lo que es lo mismo, a ninguna. Existe un principio de huida o de ocultación que no pretende ni tan siquiera enmascararse. En este clima se vuelve innecesario justificar la evidencia de una censura que es en cualquier caso escandalosa. La capacidad del pretendido discurso “experto” para

dejar de lado el de los proyectos realizados es más fuerte de lo que en principio pudiera parecer. La corrección política impera y la evidencia se convierte en sesgo:

“Desde 1992, la producción de Jon Mikel Euba se ha desenvuelto por unos cauces discursivos perfectamente definidos, en los que el paisaje bilbaíno, el dominio de lo corporal y un evidente sesgo social se han combinado con el fin de garantizar lo que se podía denominar como la captación de la presencia”⁷

Se tiene demasiada preocupación en generar arte exportable como para detenernos en consideraciones que puedan resultar incómodas o molestas para los diferentes poderes políticos. La consecuencia de todo esto es que la producción no va de la mano de los discursos generados desde el “espacio protegido”, ni tan siquiera de los artistas (al menos de los visibles) que parecen tener miedo a perder el aura benjaminiana del arte, sustituida en parte por el aura mercantil. Habría que cuestionarse si en algún momento de la cadena de producción artística existe la posibilidad de generar un discurso propio que no sea inmediatamente censurado

cuando *“(...) un autor lo será en cuanto sea posible la publicitación e incluso superficialización de sus ideas.”⁸*

No deberíamos subestimar la capacidad de bloqueo de las políticas desarrolladas por la institución “arte” de nuestro territorio circundante cuando han conseguido durante estos 20 años ir relegando al olvido las producciones transgresoras que comenzaron a darse en el tardo-franquismo y que continuaron en los 80 en una versión muy diferente de la “movida madrileña” que nos han pretendido vender.⁹

La segunda cuestión a la que tenemos que enfrentarnos, por lo escandalosa, es la invisibilización de las cuestiones de género/sexo que no han podido ser aglutinadas por el poder político y por el discurso banal en torno a la identidad. Si se abre el canal gitano en la red (Antoni Abad) se habla de nuevas tecnologías; si se exhiben representaciones de lesbianas (Carmela García, Azucena Vieites,...) se habla del paisaje o del mundo publicitario; si se acude a la iconografía del S/M (Alex Francés) se hace referencia al sufrimiento del ser humano y a la soledad. Toda representación que suponga poner en jaque a las estructuras de poder se aúnan en una reflexión sobre la identidad, que así, en singular, no significa nada, ni modifica los grandes temas/poderes del arte.

⁴ No deja de ser paradójico que sea el único número que no aparece en la versión on-line de la revista: www.exitmedia.net

⁵ OLIVARES, Rosa. «Cuando las formas se convierten en conceptos». EXIT (Madrid), 8 (2002), p. 112.

⁶ Ibidem, p.117.

⁷ CRUZ, Pedro Alberto. Arte y Parte (Madrid), 48 (dic 2003-en 2004), p. 110.

⁸ RAMOS SÁNCHEZ, Miguel Ángel. «Cínico o clínico: el artista español contemporáneo». Revista de Occidente (Madrid), 225 (feb 2000), p 39.

⁹ Revisar en la red: Jornadas de Estudio de Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. www.desacuerdos.org



HUM 36

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA



Carmela García. S/T. Serie: Chicas, deseos y ficción, 2003

El género y las políticas sexuales en el territorio español corresponde a uno más de esos productos que importamos, consumimos y nos quedamos prácticamente tal y como estábamos. No existe un interés real en profundizar en este tipo de prácticas identitarias y discursos activistas. No existen departamentos de género en nuestras academias, cuanto menos de estudios gay y lésbicos, ni proyectos expositivos que pasen de lo puntual y anecdótico, pero la moda impera y no faltan de vez en cuando algún/a crític@ que se atreva con un maquillaje progre y "generizado". Ana María Guasch sorprendía en Lápiz con un artículo que rezaba "Género y teorías" donde hacía el repaso obligado por los años 70-80-90 y por teóricas y artistas que se enmarcasen dentro de estos discursos. Lo que era aún más sorprendente es que no mencionaba ni a una sola de las teóricas feministas del estado español y en cuanto a las artistas sólo a tres, y de manera obligada, pues formaron parte de una de las exposiciones que refería. En realidad no debería sorprendernos en un contexto donde el único feminismo permitido es el institucionalizado y donde las vírgenes y los sarasas siguen paseando por las calles de la mano.

*"El ralo feminismo artístico español, amén de tardío, se siente incómodo con un término, feminista, que conlleva un estigma del que no se ha deshecho del todo"*¹⁰

Cuanto más difícil entonces hablar de políticas sexuales,

si ni tan siquiera se reconoce el movimiento feminista o lesbiano, transexual o gay que se activa en los últimos coletazos del franquismo. A fin de cuentas tampoco hay que hacer esfuerzos lo importante es decir políticas de identidad aquí, discurso feminista allá, prácticas queer más allá (sólo para los discursos más "atrevidos"); importar lo ya elaborado en el exterior y decir barbaridades como que Laura Cottingham es queer o que Claude Cahún practicaba "el travestismo y transformismo del artista-hombre"¹¹

En cualquier caso, la importación manda.

*"Las elaboraciones conceptuales o las propuestas de articulación y presentación del arte suelen, por lo general, repetir fórmulas traídas de fuera, casi siempre aplicadas superficialmente, y atendiendo sobre todo a las modas, o a la defensa de intereses de grupos de presión. Las excepciones son muy escasas"*¹²

El hecho de importar los discursos sobre prácticas artísticas y políticas sexuales no significa en ningún caso que no exista en el territorio español un discurso o unas prácticas propias, sino un bloqueo sistemático a la capacidad que esa localización tiene de subversiva. La academia y las instituciones, si exceptuamos gloriosas salvedades, no quieren generar unas conexiones entre discursos y prácticas que podrían resultar molestas. El discurso se formaliza hasta tal punto que la acción desde la prác-

tica resulta imposible. El activismo es directamente censurado y a ello contribuye la desmemoria ejercida sobre la producción artística y activismo que se llevaron a cabo en los últimos momentos del franquismo y en los comienzos de la democracia. Una memoria que trata de ser recuperada por el proyecto *Desacuerdos*, proyecto institucional (Macba, Arteleku y Unia) que no deja de plantear interrogantes.

*"el lesbianismo y feminismo español más crítico y radical es conocedor y coetáneo del que surge en otros contextos (...) sus influencias en las prácticas de representación fueran más fragmentadas o difusas, o bien interpretadas en una única dirección, es decir ignorando aquellos aspectos que interpelan la identidad sexual y genérica preestablecidas, como ocurre para buena parte de las acciones o performances que realiza Esther Ferrer en los 60 y 70 con Zaj (...)"*¹³

Esos aspectos continúan siendo ignorados cuando se trata de abordar la práctica artística actual. Cuando revisamos las reseñas de l@scritic@s ante los discursos sobre homosexualidades masculinas (Alex Francés, Jesús Martínez Oliva, ...) nos encontramos con que giran en torno a cuerpos sexuados en relación al sufrimiento, sexualidades ficcionales, ... pero el poder es más expansivo cuando se refiere a artistas como Azucena Vieites, Carmela García o Cabello/Carceller donde las sutilezas con las que son violentados y reprimidos

suos propios discursos velan los referentes al lesbianismo, al transgénero y a unas sexualidades trasgresoras. Durante mucho tiempo he dudado de la localización concreta del discurso de Carmela García. La evidencia de su trabajo, sus imágenes certeras y punzantes me remitían a unas referencias donde el lesbianismo, la sexualidad y el deseo se conjugaban en un discurso molesto para la clase bienpensante; pero la insistencia desde el mundo consagrado del arte a evadir semejantes amenazas, con sus estrategias de "nube de humo" casi llegan a convencerme de la sutileza e inocencia de sus místicas representaciones y su proyecto de unión con la naturaleza (como mujer que era)¹⁴ La fuerza de la censura académica e institucional resulta tan hábil que incluso en boca de la propia artista (imagino que en frases sacadas de contexto o ante cuestiones muy dirigidas) su discurso se desexualiza y diluye en un mar de paisajes asépticos. Agnes Guvion Saint Cyr no tiene ningún problema en reconducir a Carmela García y su

producción dentro de un paraíso perdido y unas connotaciones bíblicas trasnochadas, que oscilan entre Carmela-Eva como "condición de mujer condenada, herida, la que se encuentra al centro de las preocupaciones artísticas de Carmela"¹⁵ y un hombre-Adán "eventual salvador, figura absurda e insignificante, se muestra incapaz de prestar ayuda"¹⁶ Dudo mucho que Carmela García quisiera esa ayuda, cuando realiza un acto de exhibicionismo que en todo caso entronca con la Lilith-lesbiana y gozosa y no con una Eva-hetero y castigada.

Como la propia artista señala "Hay códigos creados para ocultar la verdad a la cultura dominante. La cultura gay, como las sociedades secretas, están llenas de ellos. Los que conocemos y vivimos ese mundo lo sabemos muy bien."¹⁷ Serviría de excusa alegar que la autora del artículo bíblico pertenece a la cultura dominante pero los códigos a los que hace referencia la artista son los utilizados en su colección de fotos antiguas. En cambio, cuando se

¹⁰ ALIAGA, Juan Vicente. «¿Existe un arte queer en España?». Acción Paralela (en la red: www.acccpar.org/numero3/queer.htm)

¹¹ SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica. «La esencia de lo (i)rrreal». Lápiz (Madrid), 179/180 (en-feb 2002), p 56.

¹² JIMÉNEZ, José. «Un arte dislocado». Revista de Occidente (Madrid), 225 (feb 2000), p20.

¹³ NAVARRETE, Carmen y VILA, Fefa. «». En <http://www.desacuerdos.org/index.jsp?PAR=p&SECCION=15&ID=1230>

¹⁴ Mujer es un término que se emplea sistemáticamente cuando se trata de abordar a artistas lesbianas. Como si fuera una palabra mítica que paliara, en una especie de ritual lingüístico, el poder trasgresor del término lesbiana. Así se invoca el arte de mujeres, punto de vista como mujeres, iconografía de mujeres, ...de manera compulsiva y hasta cómica.

¹⁵ DE GOUVION SAINT CYR, Agnes. «Carmela García o el sueño del paraíso perdido». En: Espacio Uno III. Ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2001, p.187.

¹⁶ Ibidem, p. 190.

¹⁷ GARCÍA, Carmela. Mujeres, amor y mentiras/ Women, love & lies. Madrid: Tf Ediciones, 2003.

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

HUM 36



refiere a parte del trabajo exhibido en Espacio Uno dice abordar "directamente el tema de las relaciones y el deseo entre mujeres"¹⁸

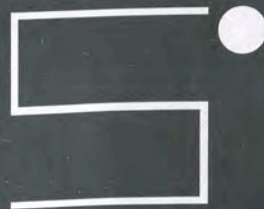
Las Guerrilla Girls gozan de prestigio en nuestras instituciones pero si se trata de LSD¹⁹ nos viene de nuevo la amnesia y se establecen otra vez los mecanismos férreos de la represión institucionalizada. La trasgresión que se importa no hace asimilable la circundante.

En este estado de cosas, podemos plantearnos si es posible generar un discurso artístico y político manteniendo su carácter subversivo en el contexto del estado español. De momento no podemos hacer otra cosa que dejar la cuestión abierta, mientras confiamos en el carácter corrosivo de producciones localizadas que, con un activismo que huye de modas pasajeras, consiga esquivar los múltiples frentes que tratan de bloquear sus propias capacidades subversivas.

Susana Vellarino Albuera

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ LSD es un grupo de artistas lesbianas activistas que desde principio de los 90, y en conexión con grupos de otros contextos como las Guerrilla Girls, Queer Nation, ..., llevan a cabo una práctica artística de deconstrucción del orden imperante y generación de nuevas realidades en torno a las sexualidades y los poderes.



REGENERACIÓN DE LOS ESPACIOS COMPARTIDOS:

Regenerar una memoria compartida

El término "regeneración" viene definido por el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua con la acepción referente al campo de la Biología como "Mecanismo de recuperación de los organismos vivos, por reconstrucción de las partes perdidas o dañadas". Con este texto, más que esos "organismos vivos", (que en último término seríamos nosotros mismos) me interesa centrarme en las partes dañadas y en la reconstrucción como mecanismo de recuperación.

Estamos inmersos en una sociedad que hemos creado nosotros y para nosotros pero que se haya dañada. Pretendo mostrar la reinterpretación que se da y que se podrían dar a determinados espacios que provocan cierto daño por haber sido olvidados, "perdidos", automatizados. Quiero mirar más hacia el futuro, hacia posibles soluciones para recuperarlos, puesto que las causas pueden ser analizadas por sociólogos. Desde una visión utópica, consciente de las limitaciones que eso conlleva, estudio esos mecanismos y los espacios que podrían ser reconstruidos, regenerados y desautomatizados para someterlos a cambios.

Los engranajes de un sistema cultural se mueven en todos los lugares compartidos: la calle como principal protagonista, los establecimientos públicos, los parques o todos aquellos espacios que son lugares de encuentro. En el momento en que dos personas entablan un diálogo ocupan un espacio físico, sea en una vivienda o en un bosque, que es público, social, porque genera una comunicación, una interrelación entre todos los elementos que lo ocupan. Y en ese espacio es donde

fundamentalmente compartimos una memoria, un pasado común aún teniendo experiencias vitales diferentes.

Nuestra memoria nos permite viajar al pasado y escribir un futuro, todos somos un presente definido por lo que fuimos y proyectados al futuro porque somos seres vivos e históricos, "organismos vivos" cargados de historia. Pero si esa memoria y ese espacio es común ¿por qué no actuar para la comunidad? Esbozar una respuesta me llevaría a sumergirme en la búsqueda de unas causas que, aquí y en este momento, no es mi cometido. Por ello sólo me queda analizar el espacio compartido con el único objetivo de desmontarlo, deconstruirlo o promover una desautomatización que de alguna manera nos haga ver de nuevo los objetos y los espacios desde su sentido original o desde otra significación diferente a la establecida.

Dos son los lugares principales para la reconstrucción: uno la calle y otro el aula. Evidentemente, son dispares en su presentación y en lo que representan para quienes los ocupan. En la calle cabe todo; el número de personas que la transitan parece ilimitado por el constante deambular. El aula parece siempre limitada, aparentemente más estática y cerrada a un público mayoritario. La calle está abierta; el aula cerrada. Sin embargo, en ambas los hechos se suceden y se desarrollan historias; en ambas hay un colectivo que se comunica y se estructura siguiendo unos cánones y desempeñando unos roles. Se establecen relaciones. Se encuentran objetos mediadores... y parece que la única diferencia es que en la calle se venden y compran productos, se

incita al consumo y en el aula se enseña y se aprende, se educa, se incita al aprendizaje. En una parece dirigir el publicista; en otra el profesor.

En el primer caso, en el espacio de la calle, nos hemos acostumbrado a que cada elemento visual esté creado para que tú compres. La publicidad nos inunda de textos e imágenes que informan de lo que debemos o no debemos comprar. En el espacio del aula cada elemento se dispone para que escuches a una persona que te dice lo que tienes o no que aprender. Y de tal forma hemos asumido lo que nos dicen que hemos olvidado pensar y cuestionar lo que vemos y lo que hacemos.

Determinados grupos o personas con una necesidad de deconstruir su entorno utilizan como mecanismo de recuperación de espacios publicitarios las mismas estrategias de comunicación de los códigos del lenguaje publicitario para darle otra significación al mensaje que se transmite. Estos mensajes proponen una reflexión al que los interpreta, cuestionan al espectador y se cuestionan a sí mismos. De esta manera, incluso el espacio publicitario que utilizar queda cuestionado. Ejemplos de este tipo lo encontramos en trabajos de Rogelio López Cuenca o Minerva Cuevas, que utilizan códigos visuales ya identificados por un público mayoritario con un producto de consumo para adjudicarle una nueva lectura. Una postal, un bote de co-

ca-cola, una camiseta son lugares en los que se interviene para reinterpretarlos o regenerarlos. De igual forma, los códigos de señalización que nos dirigen, y, en general, los elementos que componen el entorno urbano (contenedores, andamios, bienes inmuebles, vallas publicitarias, escaparates...) son espacios analizados desde un punto de vista social, histórico o cultural y posteriormente deconstruidos y reutilizados para poner en entredicho nuestro contexto cultural. Sin embargo quiero matizar que me interesa más el acto de reflexión que genera el mensaje que el tema de reflexión en cuestión. Santiago Cirugeda, el colectivo El Perro, Jorge Barbi, Antoni Muntadas y Félix González-Torres, por enumerar unos pocos, recurren a los distintos medios de expresión gráfica y a esos lugares estratégicos en un intento de regenerar la sociedad que nosotros mismos modelamos. Me planteo entonces que existe algo más que un espacio que compartir, una herramienta que lo modela, un intermediario.

Ese vínculo que nos une y que utilizamos como herramienta es la memoria. Tendemos a dividirla en memoria personal y colectiva cuando es inevitable su unión. Ambas son inseparables. Sólo deberíamos ser conscientes de ello cuando marcamos parcelas dentro de esa memoria compartida para también deconstruirla y regenerarla. Cada una de las personas o grupos nombrados, como cualquier per-

sona creativa, está reflejando su ser histórico en lo que crea (un pasado común, una experiencia vital y un futuro colectivo) y eligen como fin que los receptores activen su memoria y compartan esa historia.

En el segundo caso, el espacio de un aula está definido como lugar público por personas con roles diferentes y objetos situados de forma estratégica, por tanto, igual que en el espacio de la calle, podemos utilizar la memoria compartida para reinterpretar el espacio del aula.

El espacio del aula es considerado un lugar aislado en la sociedad y no se observa desde las relaciones que en él se establecen, desde las ideas que se gestan, desde los cuestionamientos que se plantean y/o desde las perspectivas de futuro que genera. Es un espacio, que como el publicitario, puede ser desestructurado y, posteriormente, regenerado. Incluso sería posible interpretar el discurso de la persona que enseña como la venta de un producto (su enseñanza). Las personas que aprenden serían los consumidores. Ahora bien, mi pregunta aquí es ¿quién soy yo para vender otro producto o el mío propio?

En la búsqueda de esa respuesta simplemente tiendo a investigar sobre las posibilidades de cambiar el ambiente de ese espacio para modificar la idea de que es un mero lugar pedagógico con dos únicos roles: el del alumno y el del profesorado.

Como persona creativa promuevo utilizar la memoria como herramienta de recuperación del aula mediante el diálogo abierto para realzar el espacio del aula como un espacio de encuentro, un espacio creativo y contemplarlo más allá de la simple visión formalista en la que el discurso de una única persona enseña a muchas otras. Es un objetivo que, aunque utópico, se requiere para avanzar, evolucionar o reactivar la conciencia.

La memoria sigue siendo nuestro vínculo y cada persona puede compartir sus experiencias partiendo de fotografías u objetos que cuentan una historia recordada, de tal manera que active a los demás el recuerdo de las suyas propias. Así iremos encontrando la memoria cultural que define a un grupo determinado. Al ser compartidos los recuerdos cada cual puede utilizar los de los demás para reinterpretar los suyos propios y sentir que también podemos crear nuevas ex-

periencias a partir de las de "otros", que el "yo" es un reflejo del "otro" que se funde en una sola imagen y que, hasta el narcisismo más exacerbado, necesita de alguien que lo ensalce.

Quiero concluir destacando que lo fundamental es que, ya sea en el aula o en la calle, creamos para compartir una memoria. Comenzamos utilizando la personal como fuente de inspiración para crear. Cuando ésta nos falla, recurrimos a la memoria de otros pero sabiendo que lo creado va a ser compartido. Puede que se comparta con los amigos, con los compañeros o con un público mayoritario pero siempre creamos para los demás, para "otros". Utilizamos nuestros recuerdos como base, sí, pero buscamos en nuestro interior una esencia que sea capaz de despertar la memoria compartida.

Isabel Soler

Rogelio López Cuenca.

CAPTIONS. Pies de foto de imágenes que no podemos ver: fotos de oídas. 2005.



Uno de los rasgos característicos de la posmodernidad es el desplazamiento de la epistemología y la metafísica por la retórica. El lenguaje constituido en discurso construye las modalidades de subjetividad que interiorizamos como portadoras de sentido y a su vez, crea las condiciones de posibilidad de las identidades "correctas" para su legitimación. Los mecanismos subyacentes a la gestión del poder, agencia política, producen y naturalizan en su incesante repetición modelos de ciudadanía consumible y sujeta a las contingencias del capitalismo avanzado. Para éste, la globalización de la economía es el objetivo fundamental de su catecismo, y para ello lo disfrazan de palabras renovadas en el mercado de los templos financieros. Y he aquí, que con la inestimable ayuda de los mercaderes de palabras (los agentes políticos), y la retórica de charol reluciente (los mass media), la metafísica de la presencia/ausencia que pensábamos desvelada y conclusa resucita de sus cenizas cual ave fénix y nos devuelve a la vigilia. Adiós, muerte de la metafísica, del sujeto Uno, medida de todas

las cosas, adiós, muerte de la historia, adiós ...posmodernidad.

Y bienvenida sea la muerte, aquella que nunca se fue de nosotr@s, porque nos conforma, nos construye en la angustia del origen traumático de la palabra. La palabra, fundadora de cultura, es también aquella que nos enajena del origen, arrojad@s al enigma de la intrincación pulsional. Eros y Tánatos, entrelazados, constituyéndonos precariamente.

La intrincación pulsional que nos deja desolad@s es también el territorio de la responsabilidad ética con la extranjería propia y nos confronta a nuestros propios límites, que siendo también los del Otro, son en ambos casos resultado de la pobreza de nuestra dotación instintiva (F. Pereña¹). "*Más con la Iglesia hemos topado*"².

Y la respuesta a nuestra angustia es la certeza de sentido que propone la religión. "*La certeza viene establecida y es colectiva...La certeza colectiva de la religión requiere el sacrificio del*

¹ PEREÑA, F, *La pulsión y la culpa*, Síntesis, Madrid, 2001.

² No soy ajena a la conciencia crítica-trágica que desarrolla Foucault en el personaje de D. Quijote, que me parece especialmente significativa en estos momentos. *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.

³ PEREÑA, F, *op. cit.* pp. 8

⁴ En la utilización de la figura mitológica de Narciso, es la ironía de la crítica artística feminista la que quiero resaltar, además del amor a sí mismo o autosuficiencia como uno de los aspectos de la metapsicología psicodinámica.

⁵ Los siglos XVI Y XVII fueron testigos de las guerras de las religiones. La privatización de la iglesia, en el contexto de la crítica ilustrada (Spinoza, Voltaire...), conllevó una feminización de la religión aumentándose la presión segregadora sobre las mujeres. Con el gobierno de Busch en EE.UU., vuelve esa figura denegadora de la diferencia en la perversa metáfora de "el eje del mal", ejerciendo con impunidad absoluta el despliegue de la pulsión mortífera, sin que la culpa imponga un límite.

pensamiento...Ahora bien, el sacrificio del pensamiento conlleva el sacrificio de las personas. No hay certeza colectiva del sentido sin la expulsión del mal hacia fuera. Así se funda el Enemigo. Velado así el sujeto del trauma por el fantasma del Enemigo, la precariedad del hombre y su demanda de amor se convierten en extraordinariamente peligrosas"³.

Si bien es cierto que la modernidad podría haber sido la primera época de la historia de la humanidad en la que los hombres intentan vivir sin la religión, en los ideales ilustrados (sólo para algunos, no olvidemos la expulsión de las mujeres y los esclavos), habitan fantasías omnipotentes y por lo tanto totalitarias, que junto a la inestimable ayuda del positivismo científico, precipitan la instrumentalización de la cultura al servicio de los poderes hegemónicos.

El sacrificio del pensamiento supone, entre otras cosas, la infantilización de la población, que desamparada, busca la filiación con un Padre Todopoderoso, Omnipotente y Protector que les haga olvidar el trauma y la angustia correspondiente. Pero además, desconsolad@s, vagamos con miedo en los territorios opacos del pertinaz individualismo competitivo que clausura los vínculos de apego al cuerpo social. Fáciles víctimas de la obsolescencia planificada se nos oferta el consumo para obtener consuelo y un poco de felicidad y la televisión es el escaparate organizador de los productos a consumir.

Las tecnologías acuden presurosas a la globalización del mercado e instaladas en los palacios, difunden la respuesta a la demanda. El deseo del Padre nos ha sido dado, en la mediatizada muerte del Papa Juan Pablo II, el día 3 de Abril. El cuerpo social conmovido al unísono por los media asiste al estertor agónico del representante de Dios (PADRE) en la tierra.

La espectacularizada muerte es la conclusión coherente de un Papado mediático, que creció al unísono con las nuevas tecnologías permitiéndole una difusión en múltiples escenarios teatralizados.

Las imágenes creadoras de emoción son registradas en los espacios psíquicos de la ciudadanía, que se presta presurosa a su degustación y deléite en un piadoso éxtasis colectivo. Es la performance más multitudinaria de la humanidad. En ella se conjugan las divisiones ortodoxas del conocimiento artístico académico: Arte de élite, arte popular y arte de masas (¿Soñaría Miguel-Angel con sustituir a Narciso?)⁴, y una sofisticada y solemne liturgia muestra los diferentes niveles de la pirámide social, (¿Acaso no fue la disolución del bloque soviético junto a Reagan un preciado trofeo, en su batalla contra el comunismo?). Las diferentes jerarquías de las estructuras de poder estarán representadas en los funerales en los espacios adecuados y

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

HUMES





Azucena Vieites. Serie: Pirates on Parade, 2002



el orden social mundial será bendecido en la unión sacralizada con la iglesia. (¿No hubo procesos de separación entre iglesia y estado muy fructíferos para la democracia?)⁵. La plasticidad del sistema es la condición de posibilidad de su pervivencia y su capacidad de simulación democrática la de su legitimidad.

Los actuales Estados son consecuencia no sólo de las presiones del capitalismo en su vertiente más mortífera, la globalización económica, sino también de las reestructuraciones sociales, legislativas y políticas que se han efectuado por las conquistas ciudadanas con sus luchas y reivindicaciones. De ellas, las más significativas han

sido y son las de las mujeres, que ampliando los marcos de libertades han profundizado los conceptos democráticos para acrecentar los horizontes utópicos de la humanidad. Pero en las imágenes "sagradas" de la televisión continúan los mismos oficiantes que hace 2000 años, los hombres, como significantes poderosos del orden simbólico patriarcal, sosteniendo los privilegios de las divinidades masculinas, que en su mismidad expulsan lo diferente situándolo en la más pura abyección y siguen manifestando en concordancia con ello, el desprecio absoluto a la mitad de la humanidad, las mujeres. Un desprecio que al mismo tiempo es también teme-





roso y deseante y por ello necesariamente paradójico-cosificador de la diferencia sexual.

La sexualidad es presentada como el gran tabú, y desde las instituciones del saber-poder (el concepto de bio-poder de Foucault) se construyen las sexualidades como mecanismo de control social, reformuladas desde los aparatos ideológicos "Son estos los que construyen al sujeto, que entonces deja de ser Sujeto trascendental para ser sujeto de relaciones sociales materiales".

La jerarquía eclesiástica de la iglesia católica funciona como aparato ideológico que ejerce su poder regulador desde la aceptación sumisa de los fieles en la promesa de felicidad infinita con la resurrección⁷, y sobre todo con la celebración colectiva de certeza. Asistamos al espectáculo desde la hermenéutica de la sospecha, sin caer en la tentación de hallar asociaciones extrañas con otras imágenes de esta vieja Europa.

Y con la mirada crítica y el pensamiento en proceso, trabajemos el amor no ignorante ni denegador de su límite, que nos responsabiliza éticamente con el "Otro que me habita" y huérfanos de arquitecturas solemnes, trabajemos el vínculo en las políticas de resistencia y en las revueltas íntimas.

Virtudes Martínez

⁶ de LAURETIS, T, *Diferencias*. 2000, Horas y horas, Madrid, pp. 126

⁷ Para J. Kristeva, los mitos de resurrección son utilizados por creencias anteriores a la cristiana para los cultos maternos

Hacia una realidad importada de la cultura Rave en nuevos fenómenos artísticos

+ es un adverbio (Del latín «magis», más; v. «mag-»; al significado adversativo pasaría por el de «es más» o «hay más», ya en latín vulgar.

Expresa adición de cantidad o número de la misma cosa o distinta. Con este valor, en el que puede ser reemplazado por «y», se emplea en matemáticas, aplicado a números abstractos o concretos, y se expresa por el signo +.

Expresa extensión a nuevos casos o cosas del significado de un verbo. Esos casos pueden estar expresos en el sujeto o un complemento del verbo. También puede tratarse de un incremento en abstracto con el que se suman conceptos de cualquier naturaleza.

De nuevo es esa idea de amplitud lo que me motiva para hacer de este signo un logotipo aperturista de lo que alcanzo a argumentar en cada ocasión sobre los derroteros culturales y artísticos de nuestros tiempos ya ni postmodernos, ahora de camino a lo que algunos apuntalan como la nueva era de la Ultramodernidad. De nuevo lo reclamo como un icono que sintetice mi idea del cambio de prioridades, de metas e intereses.

Un elemento que contiene el concepto de suma, de adición ¿por qué no? de nuevas perspectivas, nuevos usos, nuevas acciones y periodos culturales. Más revisiones, más perversiones de la norma, del compendio de la homologación desnaturalizante.

Sin lugar a dudas cada discurso tiene como mínimo que sobrevolar una intención fundamental, esclarecer o interrogar; yo parto de una premisa en

esta y todas las ocasiones en las que me enfrente a un diálogo con el deforme prodigio de la cultura actual:

La heterogeneidad impide que un sólo sentido tenga consistencia. La homogeneidad neutraliza cualquier sentido.

Desde esta insalvable encrucijada parten los discursos que operan la realidad cultural contemporánea, envuelta en un halo de duda que denuncia la falta de hermenéutica para cualquier acercamiento teórico que suponga una interrogación, pero ¿cómo proponer cuando la cuestión es tan genérica como precisa en sus contextos? ¿Cómo disimular la confusión ante fenómenos que están ocurriendo en este instante?

El fenómeno de la ocupación del espacio por parte de iniciativas clandestinas se ha atomizado impregnando múltiples manifestaciones artísticas y culturales en la actualidad. Como ocurre siempre en nuestra sociedad regida por el "Estado de la megacorporación, de la información y sobre todo por el Imperio del Espectáculo y la Simulación" (utilizando el entusiasmo oratorio de Hakim Bey), las guardias normalizadoras captan, escudriñan y reinventan todas las iniciativas susceptibles de transgredir, aplicando un baño de manufactura que libera del peligro de la insurrección y convierte además estas acciones en productos rentables.

De entre esas iniciativas pulverizadas se vislumbra una con matices particulares, con ciertos retazos de invicta que se explican desde lo profundo de su naturaleza, es la cultura Rave, su legado fenomenológico y sus diversas aplicaciones.

Este movimiento parte del reciclaje efímero del territorio. Sus ocupaciones liberan un área de tierra y de imaginación durante un tiempo relativamente fugaz. Con ello redefine la noción de espacio, sus funciones, su materia, su naturaleza y la relación de éste con el individuo. Implica por lo tanto la necesidad de revisiones conceptuales.

¿Existe un espacio único y verdadero?

El espacio cósmico, el espacio físico-técnico, el simbólico, el espacio del arte (con sus acciones y perversiones), el espacio de la vida cotidiana (con sus acciones y perversiones) ¿son transformaciones subjetivas de una objetividad externa y superior?

Acaba resultando imposible formular los interrogantes sobre lo que el espacio, como tal es, mucho más las respuestas. Sólo se consigue una dispersión de apreciaciones, un puñado de puntos álgidos de criterios



desposeídos de estatutos dogmáticos y con más Fe que conciencia.

Lo que sí es evidente es que las premisas del fenómeno *Rave*, indican una utilización del espacio fenomenológico. Aquel que fija las posibilidades, la experiencia inmediata, el que se convierte en contorno y contexto. Este espacio, entendido como una extensión homogénea que se escapa a los sentidos o como zona multiforme que privilegia determinadas áreas y es susceptible de desvirtuar límites, entronca con la función de los medios del Arte, la Imaginación y el Deseo, en el mundo físico y cultural actual.

En este sentido la manifestación *Rave*, el reciclaje espacial, la identificación y reutilización de parajes ninguneados se exporta, se difunde desde su intención germinal hacia la modernidad.

La concepción fordista y taylorista del hecho moderno ha dado paso a un modelo desreglado y difuso, donde la fagocitación de periferias degenera en una dispersión de centros y estabildades. El espacio contemporáneo pierde en ocasiones su especificidad, su identidad, proliferando lo que Marc Augé ha acertado llamar los "no-lugares", espacios desprovistos de memoria e identificación (ruinas postindustriales, lugares periféricos junto a vías de comunicación, parajes desprendidos de señales de identidad y de vida).¹

Los postulados de Augé se ven retratados perfectamente en *El cielo sobre Berlín* (1987) de Win Menders, que recorre los espacios huérfanos y sin identidad de la ciudad, con nuevos inquilinos-transformadores de lugares relegados a la indiferencia.

La cultura *Rave* ocupa de manera transitoria estos "no-lugares", no-espacios que proliferan dentro y fuera de la periferia de nuestras ciudades transformándolos de manera efímera. Esta acción sobre el espacio no-antropológico, neutro, sin especificidades, hace del individuo "sujeto activo" en la construcción de este nuevo medio.

Spinetta nos dice "Ningún lugar de hecho es bueno, cuando nadie está".

"Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un

¹ AUGÉ, M. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. (Una antropología de la sobremodernidad)*. Londres: Editorial Verso, 1995. ISBN 84-7432-459-9. Los postulados de Augé se ven retratados perfectamente en *El cielo sobre Berlín* (1987) de Win Menders, que recorre los espacios huérfanos y sin identidad de la ciudad, con nuevos inquilinos-transformadores de lugares relegados a la indiferencia.

² *Ibidem*

espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un «no lugar».²"

Estos "no-lugares" objeto de regeneraciones puntuales ante las apariciones festivas *Rave*, contienen preceptos que se extrapolan a numerosas acciones artísticas que manipulan el espacio resaltando zonas y generando nuevos sentidos y usos.

Es el caso de las acciones de Adam Dade y Sonya Hanney con sus " Habitaciones de Hotel Apiladas". Su obra es en realidad una cirugía reconstructiva de las habitaciones de los hoteles en los que se hospedan. Tras su estancia no hay evidencia de que haya ocurrido nada fuera de lo normal en el espacio que ocuparon. Sin embargo a través de fotografías se muestra una organización rectangular de gran tamaño con reminiscencias de la escultura de Richard Artschwager, con piezas chapadas de madera y melamina, aislada en un rincón de la habitación. Se trata, sin embargo, de una escultura temporal hecha a partir de los propios muebles. En un acto de repetición y desde los postulados que se autoimpusieron los artistas, se registran cada vez en un hotel diferente, estudian las habitaciones y las desmantelan sin llamar la atención y sin causar desperfectos. Reordenan su contenido apilando todo el material hasta conseguir una suerte de ensamblaje, un volumen dentro del volumen. A medida que se suceden las reorganizaciones clandestinas se subraya su radical futilidad. Repiten en cada obra provocando una nueva posibilidad de captura, como si ese momento fuera el acontecimiento con el que poder dar por concluido su trabajo.

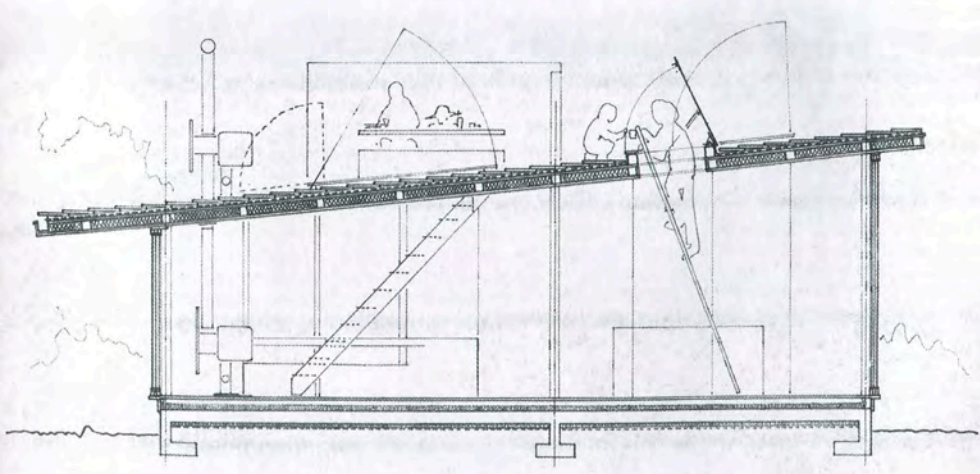
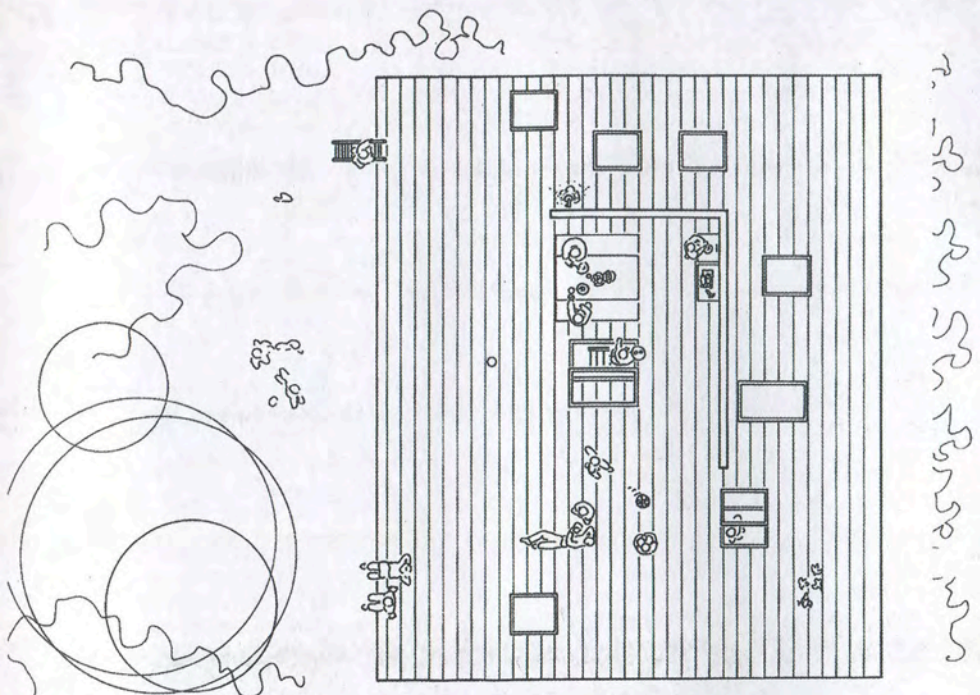
Otro caso sería el de Tezuka Architects. Alrededor de una veintena de pequeños proyectos avalan la emergente trayectoria del matrimonio japonés Takaharu y Yui Tezuka. Las viviendas privadas conforman el grueso de su producción. En ellas exploran recurrentemente las conexiones espaciales reubicando al programa de la vivienda referencias en constante interacción con los ocupantes. La "Casa-Tejado" de Kanagawa se caracteriza por el gran plano ligeramente inclinado que forma la cubierta. Esta duplica el esquema organizativo y las funciones de la planta baja. Así encontramos en el tejado una mesa de comedor, sillas, una cocina, una ducha e incluso una chimenea. De la cubierta transitable o a la cubierta efímeramente habitable encontramos en la casa herramientas que invierten y reformulan los estereotipos de la vivienda unifamiliar convencional.

La ocupación espacial que reivindica y plasma TAZ³, se ha contenido en la antesala de la cadena cíclica histórica de las revoluciones. Una fuga en la espiral hegeliana

³ BEY, H. T.A.Z. *Zona Temporalmente Autónoma*. Madrid: Talasa Ediciones, 1996. ISBN 84-88119-44-5. Hakim Bey (Peter Lambord Wilson) es el autor de una teoría del caos para la transformación de la sociedad postmoderna. Realizó en los años noventa una especie de apología de la cultura *Rave* y la ocupación espacial. Durante el cambio de década, el concepto de Zonas Autónomas Temporales fue convertido en un tópico. Uno de los canales responsables de la reputación del concepto TAZ fue *Mondo 2000*, un impreso cyberpunk inspirado por del ritmo underground de San Francisco. Desde entonces el legado de Hakim Bey se ha analizado en su relación con este fenómeno artístico, a la par que por su insinuación del Estado dominado por una red de información, curiosa semejanza con la posterior Internet. De hecho Geert Lovink con su ensayo *Futuros recientes: TAZ (Zona Temporalmente Autónoma), el Wired y el Internet*, entre otros muchos, da buena cuenta de cómo las teorías de Bey se han relegado a propuestas profético-sindicalistas en la crítica de la cibercultura, obviando lo que de teoría del hecho espacial contenían sus escritos.



PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA



PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

HUM 36

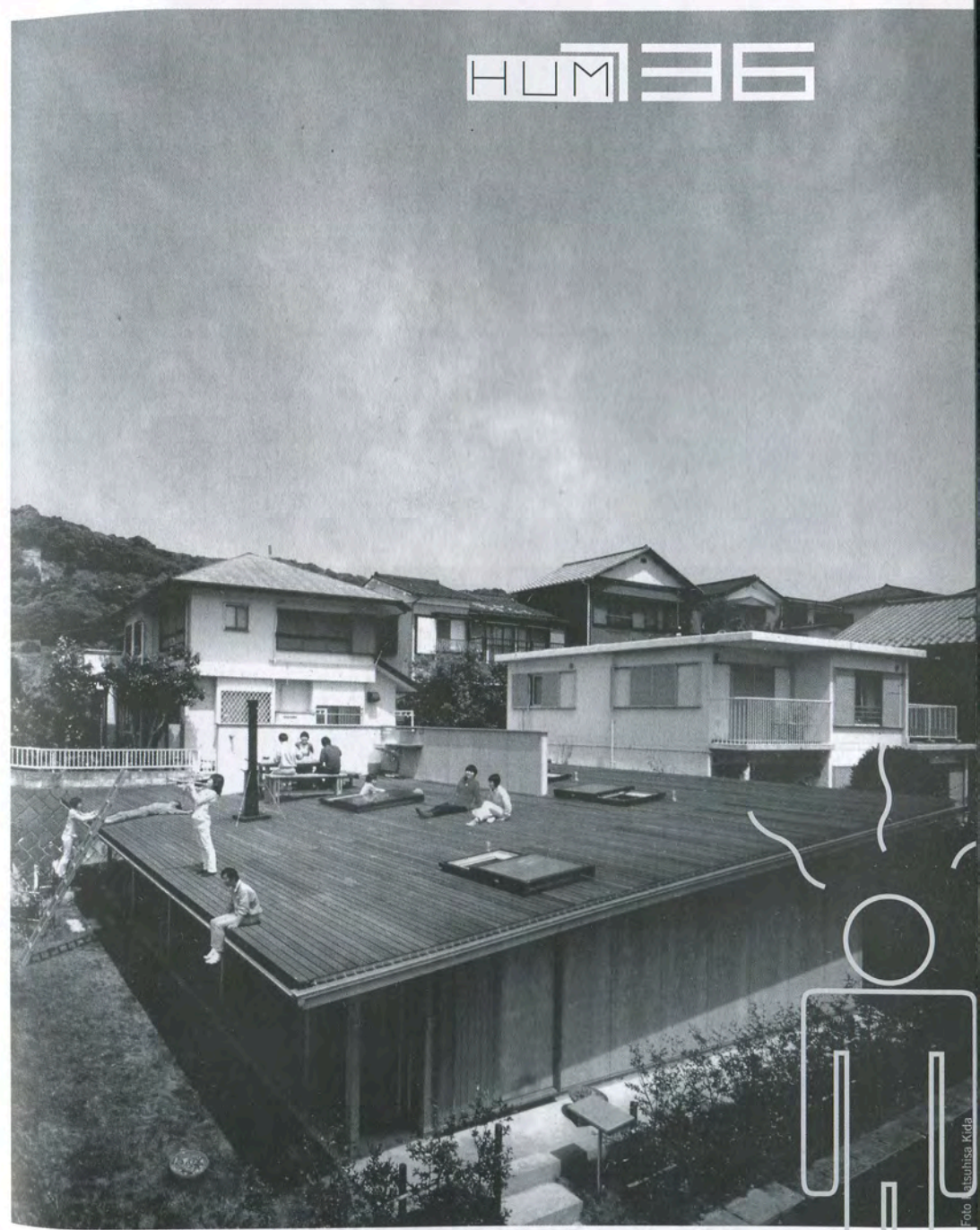


Foto: Toshihisa Kikita

del progreso convierte este levantamiento, esta acción con una reacción intencionadamente efímera y hedonista, en un fragmento contenido del espacio (más que del tiempo).

“Espaciar es dar curso a los sitios.

El espaciar origina el situar que prepara a su vez el habitar.

Espaciar es la liberación de sitios.

En el espaciar se manifiesta y se encierra un acontecer. Carácter éste del espaciar fácilmente desatendido. Y cuando es percibido, aún es difícil determinarlo, ante todo porque el espacio físico-técnico sigue siendo el espacio al cual toda denotación sobre lo espacial debe primeramente referirse”⁴.

Desde las Rave se acaba espaciando, el espaciar conlleva lo libre, lo abierto, para un situarse y habitar del hombre, durante el tiempo que sea.

La fiebre del contener, la ira de la fuga, la desolación de la intemperie, todo se altera, se confunden las inquietudes con el oxígeno privilegiado de la ocupación, lo más cercano a una utopía de posesión material, que aunque efímera, se libera de la ilusión para convertirse en nuestra sala de estar, nuestro territorio repleto de reubicaciones ajenas a lo establecido.

El arte como expresión del ser, la plástica y la arquitectura, pueden entenderse como una pugna con el espacio. Siempre acaban convirtiéndose en la corporeización de sitios físicos o de la ilusión, pero contenedores de la presencia de las cosas en ese instante, y por supuesto del habitar del hombre en medio de esas cosas.

Los vacíos no reclamados se transforman en presas de la cultura Rave y los desvaríos de la arquitectura emergente, tanto o más por ejemplo que los espacios público-privados de organismos estatales bien visibles y mediatizados para el graffiti. ¿Y al final no debería entenderse esto simplemente como nuevas propuestas del arte público tan acogedoramente de moda hoy en día?, claro que sin concesiones y sin permiso.

Pero son realidades hermanas, tanto la una como la otra, arte público. Porque es precisamente este punto de contacto cultural, la acción y la participación del espacio como fenómeno: arte en el espacio público (desde la necesaria revisión del concepto de lo público), donde la obra interviene sobre contenidos socialmente significativos para una comunidad de receptores y la involucra en la construcción del sentido, en la forma de la fiesta o del reciclaje.

Y con todo, esta propuesta de importación fenoménica para corrientes artísticas emergentes, hace mayor la evidente necesidad de extender a nuevos casos el significado del +, como signo del aperturismo y la expansión hacia nuevas intrigas culturales.

Dara Cabrera Vega

⁴ HEIDEGGER, M. “El arte y el espacio”. *Revista Eco*. Tomo 122. (Junio 1970) pp. 113-120.





PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA



HUM 36

Director de la revista: Jesús Rubio Lapaz
Secretaria de la revista: Dara Cabrera Vega
Coordinador del N° 7: Alfonso del Río Almagro
Diseño y maquetación: Laura Fiona Sánchez Pérez-Lemaur

Grupo de investigación *Tradición Y Modernidad En La Cultura Artística Contemporánea*
I.S.S.N. 1695-8284
Depósito Legal: GR 300/03
Diciembre 2005 N° 7

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA