

# **PENSAMIENTO, POLÍTICA Y COMPORTAMIENTO PARA EL ARTE EN EL CAMBIO DE SIGLO**

**Yayo Aznar**

Si aceptamos la tesis en que Bordieu y Vacquant<sup>1</sup> defienden como el tardocapitalismo, necesariamente de corte imperialista, ha vendido como propio lo que en realidad es de todos, podemos pensar que el pensamiento (y, por supuesto, el mercado) occidental han vendido como propio un lenguaje y unas estrategias artísticas que en realidad son ahora ya de todo el mundo y están en todas partes. Entre sus argucias, insistir hasta el aburrimiento en el verdadero origen del lenguaje artístico contemporáneo, primero en París y luego en Nueva York, potenciando hasta la actualidad el protagonismo de dicho eje; y, por supuesto, subrayar de modo constante el componente indígena del arte de los países que quedaron excluidos del circuito cultural europeo y norteamericano.

Dos argucias que lógicamente son dos problemas. Por mucho que se insista, el eje París/ Nueva York, o, mejor, Europa/Nueva York, ya no es el único protagonista. Más bien parece que el paisaje cultural actualmente se nos muestra como una maya con muchos nudos, todos relacionados entre ellos (por muchos y muy diferentes medios) y todos ellos con aportaciones y discursos más o menos propios.

Por eso, el indigenismo puede ser el segundo problema: en ocasiones estanca el lenguaje artístico en posiciones ancestrales y, sobre todo, no permite al arte hablar más allá de sí mismo, de su

---

<sup>1</sup>.- BORDIEU y VACQUANT, *Las argucias de la razón capitalista*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 2001.

esencia, y de la compleja y cada vez más heterogénea identidad (si estamos de acuerdo con Néstor García Canclini<sup>2</sup>) de los pueblos que lo producen e incluso de las personas (los artistas) que se acercan a esos pueblos para apropiarse de su lenguaje plástico, en teoría de su esencia.

De hecho, incluso, podrían acercar al arte a aquellas ideas tan queridas por ciertas formas de la cultura institucionalizada que, como ya señaló Pierre Bordieu<sup>3</sup>, promueven una definición del artista como “productor” de objetos sagrados, de fetiches o, lo que es lo mismo, de la obra de arte como objeto de creencia, de amor y de placer estético. Es decir, *amar una obra, obtener placer estético al contemplarla, equivaldría (...) a que los receptores se sintiesen bien de una manera inmediata, sin reflexionar, milagrosamente*<sup>4</sup>.

Una dinámica, que Bordieu denominó “ideología carismática”<sup>5</sup>, que al eludir los términos sociales de las prácticas artísticas engendra una conciencia invertida, un conocimiento truncado de las mismas y que por lo tanto se perpetúa por medio de ilusiones, fantasmagorías, que, una vez más, relegan las promesas de felicidad a una esfera alejada de la realidad material. Ya lo dijo Glauber Rocha en su “Estética del Hambre”<sup>6</sup>, *los exotismos formales vulgarizan problemas sociales*.

Como ya ha señalado Giorgio Agamben<sup>7</sup>, *el ingreso del arte en la dimensión estética – y su aparente comprensión a partir de la*

---

<sup>2</sup>.- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa, 2004.

<sup>3</sup>.- BORDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

<sup>4</sup>.- BORDIEU, P., Op. Cit., 1995, p. 489.

<sup>5</sup>.- BORDIEU, P., Op. Cit., 1995, p. 490.

<sup>6</sup>.- ROCHA, Glauber, *Estética del Hambre*, en Catálogo de la Exposición *Glauber Rocha, del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Buenos Aires, MALBA, abril de 2004, p. 38.

<sup>7</sup>.- AGAMBEN, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Altera, 1998, p. 17.

*contemplación desinteresada del espectador- no es un fenómeno inocente.* Quizás necesitemos el alejamiento de una cierta estética para que la obra de arte pueda recuperar su estatura original, aquélla que tanto temía Platón, convencido de que el poder del arte sobre el ánimo del ser humano era tan grande que habría podido, por sí solo, destruir el fundamento mismo de la ciudad, del Estado. Si queremos que el arte sea todavía un lugar común en el que los hombres se encuentren, no podemos permitir que la estética sea, independientemente de cualquier contenido, el valor supremo y la verdad más íntima que explica su potencia en la obra en sí misma y a partir de la obra misma. Ya no más “arte por el arte”. Muchos de ustedes pensarán que el “arte por el arte” hace mucho tiempo que ha muerto y, sin embargo, es un concepto constantemente resucitado, desde luego sin ninguna inocencia. Hace unos años, sin ir más lejos, con la animosa defensa que hizo Wendy Steiner de “dicha estética” en su libro “El escándalo del placer: Arte en la era del fundamentalismo”<sup>8</sup>.

Esto es precisamente lo que desmonta Nora Aslan al plantear en su obra la contradicción entre artes mayores y artes menores, entre bellas artes y artes decorativas, vistas éstas últimas tradicionalmente como territorio femenino y como el lugar en el que la belleza (por supuesto “adherente”, en términos kantianos) no tiene porqué tener ningún otro sentido y debe ser absolutamente “desinteresada”. En las preciosas alfombras, manteles y acolchados de Nora Aslan, expuestos en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1997, se inscribe lo más doliente de la realidad humana simplemente con que nos paremos a verlas. A verlas y no

---

<sup>8</sup>.- STEINER, Wendy, *The Scandal of Pleasure: Art in the Age of Fundamentalism*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

simplemente a mirarlas. A verlas, y no simplemente a contemplarlas. Entonces se observará que aquel espacio que es una preciosa organización de formas y colores se va transformando en una construcción siniestra compuesta por el horror, la muerte, la violencia y el dolor de aquellos desheredados desesperados ante la impasibilidad del mundo que los ignora. En su obra *Alfombra* la orla decorativa la componen millares de calaveras, seguidas por otra franja con cabezas de personas y su nombre apuntado debajo, para acabar con una última de perfil sinuoso con fotografías de manifestaciones. El motivo central siguen siendo las calaveras, pero esta vez rodeadas, en un diseño impecable, por parejas de niños muertos o moribundos que, como en cualquier otra alfombra que siga la tradición textil decorativa, se duplican especularmente rodeados de motivos florales y se repiten por toda la superficie. En *Acolchado*, una obra en forma de trama, el motivo central es una multitud de ombligos aludiendo probablemente a la frase popular “mirarse el ombligo”. En los bordes, tres franjas de diferentes escalas cromáticas muestran a cientos de refugiados que llevan sus pocas pertenencias a la espalda, en las dos primeras, y de nuevo calaveras, en la última. La muerte siempre acechando a los que deambulan alrededor del mundo privilegiado, el que permanece “mirándose el ombligo”.

Tiene que haber otro modo. Aunque Nora Islam plantea esto en 1997, el problema viene de mucho antes; de hecho, viene desde finales de los años sesenta y siempre ha estado muy relacionado con los materiales con los que han trabajado los artistas. Los materiales precisamente pretenden ser el hilo conductor de esta conferencia y, a través de ellos y de las actitudes de los artistas, intentaremos ver como la institución arte no siempre ha conllevado

una neutralización de la crítica, no siempre se ha reducido al mantenimiento del sistema en curso, *haciéndose*, en palabras de Habermas<sup>9</sup>, *carga de necesidades residuales que no pueden ser satisfechas en el “sistema de necesidades”, o sea, la sociedad burguesa*. De hecho, muchas veces no ha sido así.

En ocasiones, el arte ha sido y es una expresión de la historia, del trabajo humano, de lo mediato de las relaciones sociales. En ocasiones, el arte ha sabido ser una forma política de enfrentarse al mundo. En ocasiones, el arte ha querido ser una creación en tiempo real. Porque, no nos engañemos, el mundo existe.

El 3 de octubre de 1960, Janio da Silva Cuadros, candidato del partido de izquierdas La Unión Democrática Nacional, es elegido presidente de Brasil. A los siete meses escasos de haber asumido el poder se ve obligado a dimitir, según el mismo confiesa, por las presiones de las fuerzas reaccionarias y, como no, por los intereses de países extranjeros, fundamentalmente norteamericanos. Aprovechando que el sucesor constitucional de Cuadros, Joao Goulart, se encontraba en China, hay un primer intento de golpe militar que, ante las protestas populares, fracasa sin mucha convicción. De hecho, el 2 de abril de 1964 el golpe de estado es ya una evidencia. Tras la caída de Joao Goulart, las autoridades militares no dudaron en arrestar a unas siete mil personas acusadas, simplemente, de ser comunistas. En mitad de todo esto, un Brasil casi agónico, soporta a más de la mitad de su población literalmente en la miseria.

La respuesta más directa de Helio Oiticica a esta situación, después de una larga etapa elaborando una obra vistosa, colorista y

---

<sup>9</sup>.- HABERMAS, según cita de Meter Burguer en *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, pp. 68-69.

técnicamente impecable que, desde luego, le hubiera hecho jugar un papel más que razonable en el mercado, son sus *Parangolés*.

*Parangolé* se formula con toda la experiencia de la samba, con el descubrimiento de los morros, de la arquitectura orgánica de las favelas cariocas (a las que ya nos había hecho entrar Oiticica en sus *Tropicalia Penetrables*) y, principalmente, de las cosas espontáneas, anónimas, de los grandes centros urbanos: el arte de las calles, de las cosas inacabadas, de los descampados...Es la recuperación radicalizada de la cultura popular, la que, según Enrique Dussel<sup>10</sup>, guarda lo mejor del mundo latinoamericano. En *Parangolé* el artista o el espectador, da igual, se viste con una capa que consta de varias series de paños de colores que se van descubriendo en la medida en que éste se mueve corriendo o bailando. Pero, poco a poco, los *Parangolés* ampliaron sus medios e introdujeron palabras y fotografías en sus capas, de manera que cada capa tenía una razón de ser, una relación con una persona, un lugar, una sensación o un pensamiento. *Soy la mascota de Parangolé. Mosquito de la Samba*, se leía en la número seis, *Yo encarno la revuelta*, decía la número once, *Víctima de la adversidad*, en la doce, y, finalmente, *Tenemos hambre*, en la número catorce. En este momento Oiticica es ya muy consciente de la necesidad de otra clase de manifestación social que incluya, como él mismo decía<sup>11</sup>, *fundamentalmente una posición ética (como también política) (...). Ante todo debo aclarar que esta posición sólo podrá ser aquí una posición totalmente anárquica, tal es el grado de libertad implícita en ella (...). Es incompatible con ella cualquier ley*

---

<sup>10</sup> .- Entrevista de Carlos Basualdo y Octavio Zaya, *Acerca de la belleza futura: Enrique Dussel y la filosofía de la liberación*, en Catálogo de la Exposición, *Estética del Sueño. Versiones del Sur*, Madrid, Palacio de Cristal y Palacio de Velásquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, p. 27.

<sup>11</sup> .- OITICIA, Helio, *Programa ambiental en Aspiro ao Grande Laberinto*, Río de Janeiro, Ediciones Rocco, 1986.

*que no sea determinada por una necesidad interior definida (...) Es recobrar la confianza del individuo en sus intuiciones y deseos más valiosos. Políticamente, la posición es la de todas la auténticas izquierdas en nuestro mundo –no las izquierdas opresivas-lógicamente.*

Con los *Parangolés* el arte privilegia la activación, ensancha el oficio y se aleja de la macropolítica. La obra de arte se empieza a constituir lejos del arte político dado sin posible contestación, ensombrecido por la vulgaridad propagandística, el slogan de circunstancias o la voluntad militante, heredados, una vez más, de una izquierda occidental de partidos/empresas que ni siquiera ha demostrado poder ser capaz de entender mínimamente la problemática latinoamericana.

Y aquí es donde Oiticica se relaciona con la teoría y la obra de Glauber Rocha. Tanto a Rocha como a Oiticica, tal como ha señalado Ivana Bentes<sup>12</sup>, les interesan las cuestiones relacionadas con el “subdesarrollo”, entendiendo el prefijo “sub” como “subterráneo”, como alternativo y radical, separándose de la lectura habitual de inferioridad comparativa. De hecho, Helio Oiticica participa con sus *Parangolés* en la película *Cáncer*, un medimetroraje de Rocha producido en 1969 que obligaba a la clase media a enfrentarse visualmente con la marginalidad de los arrabales y de la ciudad.

Y hay al menos dos posiciones que acercan esencialmente a Oiticica y a Glauber Rocha. En primer lugar, estos *Parangolés* que acabamos de ver se aproximan al concepto de histeria que Rocha

---

<sup>12</sup> - BENTES, Ivana, *Apocalipsis estético: ameryka del hambre, del suelo y del trance*, en Catálogo de la Exposición *Estética del Sueño. Versiones del Sur*, Op. Cit, 2001, p. 48.

elabora en su “Estética del Hambre”<sup>13</sup> como producto del raquitismo filosófico al que los condicionamientos económicos y políticos han conducido al pensamiento brasileño y que define, simplemente, como un discurso impetuoso derivado de manera directa de la indignación social. Y, en segundo lugar, en el mismo texto<sup>14</sup>, Rocha afirma que *solamente una cultura del hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación del hambre es la violencia (...) El comportamiento exacto de un hambriento es la violencia, y la violencia de un hambriento no es primitivismo.*

También un alegato a favor de la violencia es la obra de Oiticica titulada *Homenaje a Cara de Cavallo*, de 1966. En ella no hay nada de pintoresco ni de legendario. Recordemos que en “Los condenados de la tierra”, un libro de 1961, aunque publicado en Brasil en 1968, Franz Fanon se preguntaba: *¿Pero como pasamos de la atmósfera de violencia a la violencia en acción?* Como el mismo Oiticica cuenta, la obra es un tipo de imagen/poema/homenaje dedicado a su amigo el bandido Cara de Caballo (el muerto en las fotos). Lo que se pone sobre el tapete es un problema ético porque el homenaje se dirige a lo que el artista considera el paradigma de la revuelta social individual: la del llamado bandido, un personaje en el que Oiticica ve un hombre marginado y violento que puede utilizar el crimen como una especie de búsqueda desesperada de la felicidad y la justicia. Es, en el fondo, una actitud anárquica contra todo tipo de fuerza armada ejercida fría y racionalmente desde el poder, y no desde la pobreza

---

<sup>13</sup>.- Op. Cit., 2004, p. 38.

<sup>14</sup>.- Op. Cit., 2004, p. 40.

o la desesperación. Rocha y Oiticica justifican la violencia como medio de rebeldía, aunque nunca como medio de opresión.

Ésa es la violencia que los guardaespaldas de Cildo Meireles intentan reprimir en la obra *El Sermón de la montaña: Fiat Lux*, un trabajo que se mostró en público, con mucha dificultad, por primera vez en 1973 y por última en 1979, momento en que fue definitivamente censurada. En esta acción/instalación, Cildo Meireles vistió a los actores como si fueran guardaespaldas del presidente o policías secretos, y los colocó alrededor de un montón de paquetes que contenían ciento veinte mil cajas de cerillas de una marca muy conocida en Brasil: Fiat Lux. La acción creaba una situación densa, concentrada e inminente mediante la cual Meireles estaba haciendo una denuncia a las autoridades políticas que se supone habían mandado custodiar nerviosamente a los guardaespaldas todo aquel núcleo de energía concentrada y latente, tan popular, tan potencialmente violenta, siempre a punto de estallar.

Pero eso no era todo. Las alusiones bíblicas, evidentes en el título, continuaban en los espejos que estaban alrededor y en las paredes en cuyas superficies aparecían impresas las bondades de Cristo, una alusión que desde mi punto de vista ligaba la obra directamente a la Teología de la Liberación, un movimiento teórico fundamentalmente latinoamericano que hizo toda una relectura del cristianismo desde la figura revisada de un Cristo obrero fundador, nunca entendida como un discurso de apaciguamiento, sino como un modelo de acción y transformación del presente. La acción de Meireles es de 1973. Si recordamos que Roma empieza a perseguir (e incluso a excomulgar) a los teólogos de la liberación en 1972,

podemos llegar a pensar que *El sermón de la montaña: Fiat Lux* también está respondiendo a la provocación romana.

Porque, desde luego, a lo que está respondiendo con toda seguridad es a los últimos acontecimientos que habían tenido lugar en Brasil. El 13 de diciembre de 1969 el presidente mariscal Arthur da Costa e Silva, que gobernaba el país desde 1967 tras ser elegido por el partido oficialista ARENA, proclama la dictadura militar, suspende la vigencia de la Constitución y clausura el Congreso. El 31 de agosto Costa e Silva sufre un derrame cerebral y es sustituido por un triunvirato militar. En estos momentos, un comando guerrillero secuestra al embajador estadounidense M. Elbrick. El triunvirato militar acepta todas las exigencias de los secuestradores (liberación de quince presos políticos y difusión de una proclama revolucionaria en la que se criticaba duramente a la dictadura), y el 7 de septiembre el embajador es liberado. Inmediatamente una brutal ola represiva se extiende por todo el país y unas dos mil personas son detenidas por su presunta relación con el secuestro. El 6 de noviembre muere asesinado Carlos Manghela, el hombre que al frente de la Acción de Liberación Nacional había emprendido la lucha armada contra la dictadura militar, probablemente como consecuencia de las confesiones arrancadas bajo tortura a los detenidos en agosto.

Como reacción a la violencia social y política, Arthur Barriuo actúa inmediatamente. En su acción de 1970 deposita *Bultos sangrientos* por las calles de la ciudad y a lo largo de las orillas del río. Eran bultos con todo tipo de cosas: trajes, sangre, papeles, tinta, periódicos viejos, huesos... que, desde luego, sobre el pavimento sugerían una poderosa idea de una autoridad remota perpetrando impunemente atrocidades contra la gente, perpetrando,

una vez más, la violencia desde el poder. Sus fuentes políticas eran con toda evidencia los Escuadrones de la Muerte que llevaban ya tiempo actuando por Brasil. Y así, en estos *Bultos* lo opaco se revela como transparencia porque la densidad de los materiales (pobres, sucios y duros) recupera las pulsiones menos estéticas.

De hecho, en toda su obra Barrio activa una calculada estrategia de denuncia de la coerción de la producción por la situación de los materiales artísticos en el “mundo en vías de desarrollo”. Literalmente, los artistas latinoamericanos no siempre pueden disponer de materiales caros para sus producciones y en un buen número de ocasiones se tienen que conformar sólo con lo que puedan conseguir. Barrio consigue volver este problema a su favor. En su combate por la igualdad de expresión, la poética de Barrio hace frente a las condiciones materiales de un lenguaje que él pretende universal desarrollando estrategias de superación y, sencillamente, politizado los materiales. *Por ello, por creer que los materiales caros están siendo impuestos por el pensamiento estético de una élite, que piensa en términos de arriba abajo, pongo en confrontación situaciones momentáneas con la utilización de materiales perecederos*<sup>15</sup>.

Para Barrio, pues, el espacio “inter” es decisivo. Toda su obra se mueve en el espacio entre el lenguaje universal del arte actual y los materiales propios, pobres, esenciales y, por ello, politizados. Ya sabemos que es una estrategia designar como cultura exclusivamente los comportamientos o gustos de los pueblos occidentales o de las élites. Ya nos lo demostró Pierre Bordieu. Ya sabemos que hablar de “cultura europea” o de “alta cultura” es un

---

<sup>15</sup>.- Declaraciones tomadas en HERKENHORFF, Paulo, *Libertad, igualdad e ira*, en catálogo de la exposición *Estética del Sueño. Versiones del Sur*, Op. Cit, 2001, p. 70.

acto en el que se ejerce poder. Lo ha seguido desarrollando muy bien Néstor García Canclini. Y lo sabía también muy bien Arthur Barrio, como sabía que el rechazo de esta restricción también es un acto de poder, el poder, en el marco (insisto) del lenguaje artístico entendido como universal, de activar materiales propios absolutamente cercanos a la problemática social de un grupo determinado, absolutamente cercanos a su esencia, absolutamente, entonces, politizados. Algo que no olvidarán algunos artistas en los años ochenta e, incluso, en los años noventa.

Algo, por ejemplo, que no olvida Cristina Piffer cuando, a finales de los noventa, aborda en su obra la temática de la violencia encarnada a lo largo de toda la historia argentina porque, en su caso, el término “encarnada” responde a un doble sentido: se refiere tanto a la carne vacuna (el material utilizado en la construcción de sus obras) como uno de los símbolos nacionales argentinos, como a los cuerpos humanos maltratados por la violencia de las primeras guerras durante la organización del país y, posteriormente, durante las dictaduras a lo largo del siglo XX. La carne está, en todos los sentidos, en la esencia de “ser argentino”. La carne está directamente relacionada con la violencia y es, pues, un material político. *Senda patria*, por ejemplo, de 1999, hace evidente lo inevitable de transitar ese camino de carne ultrajada y sangre derramada, ese camino de memoria esencial. Esta obra estuvo expuesta en la muestra titulada “Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino”, que se celebró en Buenos Aires en el 2004<sup>16</sup> y hacía una excelente pareja con la obra *Parrilla*, de 1978. que presentaba Norberto Gómez, una obra que, por las fechas,

---

<sup>16</sup>.- CATÁLOGO EXPOSICIÓN, *Entre el silencio y la violencia. Arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, ArteBA Fundación, 2004.

estaba respondiendo mucho más directamente a la dictadura militar. Se trataba de una escultura de resina de poliéster pigmentada que representa formas biomórficas entre humanas y animales: piel, huesos, vísceras, carne desgarrada... la constatación del sufrimiento ejercido por la violencia sobre la carne viva. En ambas obras, con dos décadas de diferencia, el autoritarismo, el ejercicio desorbitado del poder, la violencia implícita y explícita, se muestran como inevitables en la construcción de un sujeto principal: en este caso, el ser argentino. Y en ambas obras, aunque evidentemente más en la de Cristina Piffer, los materiales son muy elocuentes.

Evidentemente, para artistas como Martha Rosler, que trabajan en Estados Unidos, el problema de los materiales, tal como lo entienden Barrio o Piffer, puede parecer circunstancial, aunque con toda seguridad no lo es el de la política. Dentro de la cómoda sociedad norteamericana, rica y altamente tecnificada, los artistas tienen acceso fácil a todo tipo de materiales. Por eso, cuando Estados Unidos estaba viviendo la guerra de Vietnam, Rosler prefirió plantear un problema diferente y con un lenguaje también diferente en este primer momento de su carrera artística, un lenguaje heredero de un modo mucho más directo del lenguaje artístico contemporáneo que ya habían desarrollado otros artistas anteriores, muchos de ellos de tradición marxista. El problema que le interesaba a Rosler era el modo distinto en que los ciudadanos del llamado Primer Mundo viven una guerra en el momento en que ésta entra en todas las casas todas las noches a través de la televisión.

Toda la obra de Rosler es de un activismo radical. En 1968, Rosler se traslada al sur de California y allí, aunque ya había celebrado algunas pequeñas exposiciones en Nueva York, empezó

a situar su propia obra en la esfera pública con la serie de fotomontajes *Llevar la guerra a casa*, surgidos a raíz de su indignación por la mencionada guerra de Vietnam. En los veinte fotomontajes que hizo, la artista insertó imágenes de la vergonzosa guerra norteamericana, como mujeres y niños vietnamitas mutilados, dentro de imágenes de otro tipo totalmente distinto: interiores de hogares norteamericanos sacados de revistas de decoración. De hecho, Rosler estaba llevando a la práctica la noción de “la guerra en el exterior, la guerra en casa”, producida por los medios de comunicación que importaban imágenes de muerte y destrucción de Vietnam a los hogares estadounidenses cada noche. Un error que les costaría caro y que los políticos norteamericanos han intentado no volver a cometer. Cuando la guerra entra en tu casa, pueden cambiar tus ideas sobre lo que realmente supone una guerra, casi siempre calificada como “justa”.

Desde luego, la estrategia artística de Rosler es el montaje, un montaje, ya lo hemos apuntado, que fusionaba la tradición neovanguardista (de Raushenberg, por ejemplo, pero sobre todo de Hamilton) con la tradición marxista europea del montaje como un arma de crítica política practicado a lo largo del siglo por artistas como John Heartfield o Ana Höch. Y así, en sus fotomontajes se evidencian suturas, desplazamientos, algo parecido a un “error” visual en una imagen que, por otro lado, parece muy cercana a la ficción “normal” dada por los medios de comunicación.

En la misma línea política, pero entrando ya curiosamente en la politización de los materiales, en 1972 Martha Rosler expone la obra *Some Women Prisoners*, y en 1975, *Diaper Pattern*. La obra *Some Women Prisoners* consistía en hileras de ropas de mujer colgando de alambres que sugerían cuerdas de tender rodeadas de

rollos de alambre de espino. Cada una de las faldas, camisas o pantalones tenía estampado el nombre, el número de reclusa y la fecha de nacimiento de alguna mujer vietnamita encarcelada por ofensas políticas. Las prendas eran decididamente americanas (en general, las vietnamitas que aparecían en los medios de comunicación americanos vestían el “pijama negro” campesino), cosa que, además de insinuar la culpabilidad estadounidense en el encarcelamiento de dichas mujeres, tenía el propósito de salvar la distancia de construcción del Otro, conectando las vidas y las subjetividades de los norteamericanos con las de las personas deshumanizadas por la propaganda política en tiempo de guerra: “el enemigo vietnamita”.

La segunda obra, *Diaper Pattern*, es una gran colcha formada por treinta pañales usados (de su propio hijo), cosidos por sus extremos y colgados del techo como una cortina, distanciados de la pared. En la tradición popular norteamericana de las colchas conmemorativas (que, por ejemplo, curiosamente, es fundamental para la transmisión de la memoria en el colectivo femenino negro y que siempre se realizan de manera colectiva), en cada cuadrado hay una frase del estilo de la siguiente: *Una de las ventajas de la campaña aérea en Vietnam era que podías lanzar montones de bombas...sobre montones de chinitos sin ver nunca sus caras amarillas*. El principio operativo de la obra, por lo que parece, es que la mierda no se limita a estar únicamente en los pañales.

Dejando aparte su respuesta a la guerra de Vietnam, a Martha Rosler, como a otros artistas, le preocupan también otros problemas de marginación vividos en el mismo interior de las grandes ciudades tardocapitalistas. En la serie de exposiciones y conferencias titulada

*Si vivieras aquí...*, de la que ella fue comisaria, dedicó la segunda muestra, *Homeless*, a las personas sin hogar.

Lo cierto es que en los años ochenta, en los Estados Unidos, el activismo resurgió con una fuerza renovada probablemente como respuesta a los gobiernos fuertemente conservadores de Reagan y Busch padre. Por eso se luchaba en muchos frentes. Uno de los más activos es el que planteaba cómo las actitudes de los ciudadanos “normales” o “normalizados” hacia las personas sin hogar no habían sido especialmente benevolentes en los últimos años, además de estar cargadas de mitos falsos. En los años ochenta, al típico morador de la calle se le presentaba como una persona desagradable, trastornada, esquizofrénica, maloliente y amenazadora, un individuo, al fin, desalojado literalmente de un psiquiátrico público.

John Malpede, un artista norteamericano de performance muy activo desde los setenta, cuando visitó la ciudad de Los Ángeles durante la preparación de las Olimpiadas de 1984, se quedó escandalizado ante el tratamiento que daba la policía a los homeless. Literalmente los escondían para embellecer la ciudad, para dar una buena imagen. En respuesta a esta situación Malpede, en 1985, fundó el llamado Departamento de Pobreza de Los Ángeles (cuyas siglas, LAPD, jugaban irónicamente con las del Departamento de Policía de la misma ciudad), el primer grupo de performance formado principalmente por gente sin hogar<sup>17</sup>.

En el mismo sentido, pero en la ciudad de Nueva York, el artista de origen polaco Wodiczko ponía en marcha en 1986 su proyecto *La proyección sin hogar: propuesta para la ciudad de*

---

<sup>17</sup>.- En este sentido se puede consultar el artículo de Linda Frye Burnham, *Hands Across Skid Row: John Malpede's Performance Work-Shop for de homeless of L.A.*, en *Art in the Public Interest*, (Arlene Rioven, ed.), Nueva York, 1989, pp. 55-88.

*Nueva York*, por la que se proyectaba sobre las estatuas de prohombres de la patria que adornaban Union Square, imágenes de los mendigos que habían habitado la plaza hasta que habían sido víctimas, una vez más, de un proceso salvaje de especulación y desplazamiento poblacional ocurrido en los alrededores durante los años ochenta bajo el higiénico signo de la “rehabilitación” y la “reutilización”. Los mismos homeless para los que Wodiczko, con fina ironía, pensará este carro en el que pueden llevar todas sus pertenencias evitando las incómodas y antiestéticas bolsas.

Pero no sólo los homeless plantean un problema a las sociedades del Primer Mundo. En el otoño de 1993 la revista *Time* editó un número especial titulado “La nueva cara de los Estados Unidos: como los inmigrantes están formando la primera sociedad multicultural del mundo”<sup>18</sup>. La muchacha de la portada es quince por ciento anglosajona, diecisiete y medio por ciento de Oriente Medio, diecisiete con siete por ciento africana, siete con cinco por ciento asiática, treinta y cinco por ciento europea del sur y siete con cinco por ciento hispana. A pesar de que este hecho parece prometer asimilación y tolerancia racial, la muchacha de la portada es sólo una combinación creada por los cibergenetistas virtuales que combinaron seis razas para crear una metamorfosis de la belleza ideal. Con razón las minorías son escépticas a la palabra asimilación: la composición elimina todas las marcas étnicas y raciales, aunque los cibergenetistas parecían inconscientes de que un descuido así podría muy bien ser percibido como racista. Las sociedades tardocapitalistas occidentales no integran, aceptan o asimilan con tanta facilidad a sus inmigrantes, Más bien, parece que

---

<sup>18</sup> .- En KAUFFMAN, Linda, *Malas y perversos. Fantasía en la cultura y el arte contemporáneos*, Universidad de Valencia, Frónesis Cátedra, 2000, p. 76.

pretenden hacerlos desaparecer mediante un aparentemente tolerante proceso artificial de homogeneización que con toda evidencia conlleva una importante falta de comprensión y de respeto. Y eso a los afortunados que consiguen instalarse en nuestro Primer Mundo.

La realidad es mucho más sangrante y pone ante nuestros ojos, por poco que miremos, un sistema de apartheid universal duramente organizado con el único fin de regular el movimiento de inmigrantes hacia Europa y Estados Unidos. Como ya ha señalado Foucault<sup>19</sup>, las sociedades occidentales poseen su propia política general de la verdad y uno de los rasgos fundamentales en los que ésta se basa es su sometimiento a la “razón económica” y la amplia difusión que se le otorga. Como todos sabemos, la excusa fundamental para no permitir pasar a los inmigrantes es económica y sobre este punto consiguen que toda la población esté de acuerdo gracias a una sutil propaganda ideológica a la que no son ajenos los medios de comunicación, y que naturalmente se adorna con debates “democráticos” en los que las divergencias suelen reducirse a cuestiones superficiales quedando intacto el mensaje básico, a saber: nuestra economía no puede soportar un aumento masivo de la población. No somos inhumanos, es, sencillamente, que no podemos materialmente ser humanos, aunque luego permitamos, de tapadillo, que los mal llamados “ilegales” o “sin papeles” trabajen en diferentes sectores, claramente despreciados por nuestros trabajadores, en condiciones literales de esclavitud. Ni que decir tiene que ni en uno solo de esos debates se llega a plantear el tema del 0’7.

---

<sup>19</sup> .- FOUCAULT, M., *Verdad y Poder*, entrevista con M Fontana en *L’Arc*, 70, número especial, 1971, pp. 16-26. Reproducido en Foucault, M., *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós, 1999.

En este contexto, España, puente natural entre el norte de África y Europa, y bajo el mandato conservador del presidente Aznar (que, entre otras cosas, promulgó una Ley de Inmigración que no por maquillada era menos discutible), tiene serios problemas. En el mes de junio de 2001 los periódicos informaban que, hasta mayo, se habían encontrado cuarenta y cuatro cadáveres de inmigrantes, veinte más que el año anterior, y se había detenido a cuatro mil ochocientos diez personas. El mismo día, el 15 de junio, el cadáver de un inmigrante de veintiocho años aparecía en la playa de Tarifa. La culpa, por supuesto, era (y, al parecer, sigue siendo) de Marruecos, un país que parece que ejerce poco control sobre la salida de los inmigrantes desde sus costas. El 9 de agosto desaparecían once personas en una patera que se había visto obligada a regresar a Marruecos a causa de una tormenta, con casi toda probabilidad arrojadas al mar por sus propios compañeros. El 10 de agosto aparece otro cadáver ahogado frente a las costas de Tarifa, y el 23 del mismo mes cuatro magrebíes mueren al intentar alcanzar las costas de Almería. Y así sucesivamente...hasta hoy mismo.

En el encuentro *Entremundos*, celebrado en La Rábida en el 2001, Jesús Rodríguez presentó la obra *Inmigrantes*, tres acciones realizadas en tres tiempos y lugares diferentes pero conectadas entre sí mediante un contenido común: la reflexión en torno a la inmigración que el sur de la Península española recibe de las costas africanas. La primera acción tuvo lugar el 4 de mayo en la playa de Tarifa, uno de los lugares más frecuentados por las pateras. El artista colocó en la playa una hilera de ramos de flores para celebrar irónicamente su bienvenida, porque, como señala

Tonia Raquejo<sup>20</sup>, el futuro de los recién llegados será mucho más incierto: *Porque esas flores depositadas con ritmo de ritual, con rigurosa simetría, preconizan una nueva vida, pero también el sufrimiento, cuando no el silencio rígido de la muerte. Así, como los cadáveres de una tragedia, los ramos también se disponen en hileras, uno al lado del otro, porque sus flores se esparcirán por el mar al igual que los cuerpos sin vida de los que no lleguen a tierra.* Y esas flores, podríamos añadir, vuelven a ser materiales artísticos politizados.

La segunda acción de Jesús Rodríguez abrió un “camino de rosas” en el mar con flores arrojadas desde el barco que viaja a lo largo del estrecho, para los emigrantes que horas después salieran de las costas africanas con destino a las nuestras. Finalmente, ya en La Rábida, en la tercera acción, el artista dibujó en el suelo de la explanada en la zona que da acceso a la puerta principal, un laberinto: aquel por el que discurrirá la vida del inmigrante desorientado, perdido y explotado por España.

Al que le espera, como todo el mundo sabe, una vida laboral más que precaria. Por eso, en septiembre del año 2000, Santiago Sierra pagó a varios trabajadores para permanecer dentro de unas simples cajas de cartón. La obra era una adaptación de otras realizadas en Guatemala y Nueva York, aunque esta vez se trataba de seis exiliados políticos chechenos que debían cobrar su sueldo de manera secreta porque la legislación alemana (que da a los exiliados unos cuarenta dólares al mes) prohíbe expresamente que trabajen bajo amenaza de devolución del perseguido a su país de origen. Es decir, o se mueren de hambre o son devueltos.

---

<sup>20</sup> .- RAQUEJO, Tonia, *Inmigrantes*, en *Arte Fotográfico*, 570, año XLIX, 2001.

En la cuarenta y nueve Bienal de Venecia el mismo artista pagó a doscientos hombres no europeos para que se dejaran teñir el cabello de rubio. La mayoría de ellos eran inmigrantes que trabajaban como vendedores ambulantes en los alrededores de la Plaza de San Marcos.

Y, como veis, todo ocurre en tiempo real, porque sólo el instante presente es real, aunque ese instante esté cargado de una memoria histórica necesaria e inevitable. Ya lo decía Bachelard<sup>21</sup>, *si mi ser sólo toma conciencia de sí mismo en el instante presente, ¿cómo no ver que ese instante es el único terreno en que se pone a prueba la realidad?* El presente es, pues, el territorio privilegiado en que todas nuestras convicciones, incluidas las históricas, se ponen, literalmente, a prueba. Este tipo de creación en tiempo real, practicada por los artistas latinoamericanos desde los años setenta, y por muchos europeos y norteamericanos fundamentalmente a partir de principios de los ochenta, es consciente de sí misma y de que la vida no se puede comprender en una simple contemplación pasiva, no se puede comprender en una simple contemplación de lo que los medios de masas (sobre todo los informativos) nos ofrecen. Comprender la vida es, incluso, algo más que vivirla, es verdaderamente propulsarla, intervenirla. En todas estas obras, la práctica estética tiene un carácter “de resistencia” y una voluntad transformadora inmediata. Como expone claramente Brian Wallis<sup>22</sup>, *en la medida en que este activismo se ha visto por necesidad estrechamente relacionado con la creación de imágenes legibles y efectivas, podemos llamar a este nuevo estilo de política “activismo cultural”.* *El activismo cultural puede definirse entonces de una*

---

<sup>21</sup> .- BACHELARD, Gastón, *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 12.

<sup>22</sup> .- WALLIS, Brian, ed., *Democracy. A Project by Group Material. Discussions in Contemporary Culture*, nº5, BuyPress y Dia Art Foundation, Seattle y Nueva York, 1990, p. 8.

*manera sencilla como el uso de medios culturales para tratar de promover cambios sociales.*

Todos estos artistas quieren generar una estética singular marcada, es evidente, por la primacía de la comunicación, por una “renarrativación” del arte, como diría Martha Rosler, y por el empeño en plantear un arte activo capaz de dar a luz a una política diferente a la del Estado en la medida en que no se crea para servir, obedecer u olvidar, sino para recordar y contribuir. El arte político, por naturaleza, debe tender a la corrección de la realidad y debe economizar toda utopía: sólo tiene que rendir cuentas de lo real, nada más que de lo real, sin que esto se ponga al servicio de ninguna otra causa que la inmediata, desublimada.