

# Abrir mundo

Resistencia, visualidad y producción artística

Ricardo Toledo Castellanos





**Rector**

Jaime Alberto Leal Afanador

**Vicerrectora Académica y de Investigación**

Constanza Abadía García

**Vicerrector de Medios y Mediaciones Pedagógicas**

Leonardo Yunda Perlaza

**Vicerrector de Desarrollo Regional y Proyección Comunitaria**

Leonardo Evemeleth Sánchez Torres

**Vicerrector de Servicios a Aspirantes, Estudiantes y Egresados**

Edgar Guillermo Rodríguez Díaz

**Vicerrector de Relaciones Internacionales**

Luigi Humberto López Guzmán

**Decana Escuela de Ciencias de la Educación**

Clara Esperanza Pedraza Goyeneche

**Decana Escuela de Ciencias Agrícolas, Pecuarias y del Medio Ambiente**

Julialba Ángel Osorio

**Decano Escuela de Ciencias Básicas, Tecnología e Ingeniería**

Claudio Camilo González Clavijo

**Decana Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades**

Sandra Milena Morales Mantilla

**Decana Escuela de Ciencias Administrativas, Económicas, Contables y de Negocios**

Sandra Rocío Mondragón

**Decana Escuela de Ciencias de la Salud**

Myriam Leonor Torres





**Abrir mundo**

**Resistencia, visualidad y producción artística**

**Ricardo Toledo Castellanos**

707  
T649  
Abrir mundo: Resistencia, visualidad y producción artística / Ricardo Toledo Castellanos-- [1. a. ed.]. Bogotá: Sello Editorial UNAD/2019. (Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH)

ISBN: e-ISBN: 978-958-651-647-1

1. ARTES 2. PENSAMIENTO ARTÍSTICO 3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA I. Toledo Castellanos, Ricardo II. Martínez Espinoza, Raúl Alejandro III. Título.

**Abrir mundo**  
**Resistencia, visualidad y producción artística**

**Autor:** Ricardo Toledo Castellanos

**Portada:** **Editor: Raúl Alejandro Martínez Espinosa**  
**Portada: Sonia Alexandra Barbosa Ortíz.**  
**Obra: Encantados. Óleo sobre madera.**

**ISBN:** 978-958-651-647-1  
Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades ECSAH

©Editorial  
Sello Editorial UNAD  
Universidad Nacional Abierta y a Distancia  
Calle 14 Sur No. 14-23  
Bogotá D.C.

Diciembre de 2018.

El programa de Artes Visuales de la Universidad Nacional Abierta y A Distancia agradece a la Universidad del Rosario y la Maestría en Filosofía por facilitar los derechos sobre la publicación del manuscrito.

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons - Atribución – No comercial – Sin Derivar 4.0 internacional. [https://co.creativecommons.org/?page\\_id=13](https://co.creativecommons.org/?page_id=13).





**Ricardo Toledo Castellanos**

*Artista plástico con énfasis en teoría, Maestro en Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Magíster en Filosofía de la Universidad Del Rosario, estudiante del doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Investigador en Historia, teoría del Arte y estética; con intereses en problemáticas asociadas a las relaciones entre arte y resistencia, arte y vida cotidiana, el arte como puesta en espacio del pensamiento, el arte de América Latina y la visualidad como forma de resistencia epistémica al dominio.*

*Investigador invitado al proceso de diseño curricular de la línea de Historia del Arte en el programa de Artes Visuales de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD). Profesor invitado en la Universidad de Monterrey (NL, México), Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC) de Tunja, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad El Bosque, Universidad Nacional de Colombia (Maestría en Artes Plásticas y Visuales) de Bogotá. Profesor-investigador de tiempo completo y coordinador del área de Historia del Arte en el departamento de Artes Visuales y en la Maestría en Creación Audiovisual, y editor general de la revista Cuadernos de música, Artes Visuales y Artes Escénicas (MAVAE) de la Pontificia Universidad Javeriana.*



*A Sonia, Sofía y Felipe, con quienes he aprendido  
el significado de Abrir Mundo.*



## **Contenido**

Prólogo	11
Introducción	13
1. Acumulación	25
2. Producción	38
3. Uso/Consumo	53
4. La multitud trabajadora	68
5. Heterogeneidad	82
Epílogo	103
Bibliografía	106



## Prólogo

*Después, de entre grandes hojas, salía lento el mundo.*

*Morada al sur;*

*Aurelio Arturo.*

**E**l arte está aquí. Está en el barrio, en la vereda, en la ciudad, en Latinoamérica, en el sur. En la tradición de la enseñanza de la historia del arte en países como Colombia, es común la aceptación de que el arte ocurrió y ocurre en lugares diferentes al espacio que se habita. Esta afirmación se traduce en Europa, Occidente, las bienales internacionales, los salones y las ferias de arte. Una de las ideas que permea el libro de Ricardo Toledo Castellanos es enfatizar que arte también está aquí, en el sur. Así mismo, que las prácticas artísticas no son ajenas a la vida y por tanto son una forma de ampliar la presencia y la comprensión del lugar en donde transcurre la existencia.

Cuando los artistas asumen que el arte no solamente está allá (centros de poder) el asunto de la práctica se torna político. Desde el siglo XX comienzan procesos de creación en Latinoamérica, que amplían, no sólo las nociones de lo que tradicionalmente se acepta como arte, sino también la necesidad de poner en crisis los valores y las narrativas del “pensamiento colonial”. En el presente libro se pueden establecer relaciones entre el “espíritu” de movimientos, como el que denominó Luis Camnitzer, conceptualismo latinoamericano, y acciones del pensamiento visual post y decolonial, que reivindican la sociología de la imagen propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui. A través de obras procesuales como “La fe mueve montañas” de Francis Alÿs, pero también prácticas de contexto de artistas como Alfredo Jaar, María Teresa Hincapié o María Galindo y el colectivo “Mujeres Creando”, que operan desde la acción artística como acción política. Estas prácticas de contexto promueven crítica y apertura de la dimensión sensible sobre aspectos de carácter estructural en la sociedad. Generan acciones y preguntas que movilizan el cambio social.

Un importante número de artistas y obras que se realizan desde el sur, ponen en juego elementos no solamente políticos sino de resistencia. En el texto se revisan experiencias que evidencian las tensiones contrahegemónicas que expanden las categorías tradicionales del arte y sus circuitos. El autor plantea

que más allá de reemplazar un dogma por otro, estas obras (acciones) de resistencia, amplían los espacios de lo sensible. Hacen visibles las fuerzas. Así como lo propone el autor con la referencia del filósofo Gilles Deleuze, cuando advierte acerca de “la vía propiamente revolucionaria del arte: el esfuerzo de toda creación artística consiste en captar fuerzas, hacer visibles - audibles, legibles- fuerzas que no lo son”.

A lo largo del libro se presenta un trabajo que aborda intersticios del pensamiento artístico y la teoría, en donde se revisan ideas como acumulación, producción, trabajo o heterogeneidad, desde una expansión de la mirada. Dicha perspectiva se presenta toda vez que la relación que establece entre arte y filosofía no se esboza como obras de arte que “ilustran” ideas sino más bien un *experimento de frontera*, como lo llama el autor, que permite identificar los mecanismos de sistemas dominantes y hegemónicos, así como estrategias de resistencia, en donde las categorías tradicionales y las convenciones del arte se afectan al abordar las acciones como práctica de movilización social y detonante del pensamiento que permite “acontecimientos”. No solamente habitar el mundo sino inventar mundos nuevos.

Para finalizar señalo un hecho que va más allá de este texto y es que Ricardo, el artista que escribe este libro, construyó (¿construye?) su casa junto a su familia. Es un auto constructor que, como se comprenderá en el tercer capítulo, “abre un claro en el bosque y despeja la zona que albergará la construcción y ensanchará las condiciones espacio-temporales de la existencia”. Expande el territorio con una operación de la imaginación. Abre mundo.

*Raúl Alejandro Martínez Espinosa*

## Introducción

A lo largo de las últimas tres décadas ha tomado auge la producción de grandes eventos exhibitivos que reúnen obras del arte contemporáneo internacional. La proliferación de bienales de arte es un síntoma del crecimiento de la producción artística, favorecido por las facilidades de circulación de la información y el auge de la economía de mercado que ha alcanzado prácticamente todas las esferas de producción. En Latinoamérica sobresalen por su capacidad de convocatoria internacional las bienales de Sao Paulo, en Brasil, y la de La Habana, en Cuba. Ambas se han hecho lugares de constatación o diagnóstico de las tendencias emergentes en las expresiones artísticas del mundo y de Latinoamérica, sin embargo, las condiciones políticas de sus países han marcado sesgos divergentes.

La bienal de Sao Paulo ha mantenido desde su fundación (1951) una marca internacionalista, que la ha hecho foco de quienes quieren revisar las tendencias en boga en las galerías importantes del mundo, en confrontación con los representantes de los países latinoamericanos convocados. Algo de este tipo de arte ha llegado a la bienal de La Habana, sin embargo, desde su fundación ha buscado convocar con especial atención artistas de países del tercer mundo o artistas críticos del *statu quo* de países ricos. La diferencia más marcada la han tenido los apoyos económicos, la de Sao Paulo ha mantenido un creciente patrocinio de parte de grandes corporaciones internacionales y brasileñas, mientras la de La Habana ha visto retirar el apoyo de algunas organizaciones europeas, como medida de presión para un cambio en la política cubana, llevando a crecer la participación del Estado en su auspicio.

La octava bienal de La Habana, celebrada en 2003, declaró una intención temática para reflexionar, explícita en su título, “El arte con la vida”, la novena (2006) se llamó “Dinámicas de la cultura urbana”, la décima (2009) “Integración y resistencia en la era global”. Paralelamente los títulos de las bienales de Sao Paulo fueron “Territorio libre” (Bienal 26, 2004), “Cómo vivir

juntos” (Bienal 27, 2006), “En vivo contacto” (Bienal 28, 2008) y “Hay siempre un vaso de agua para navegar” (Bienal 29, 2010). Las temáticas propuestas por los títulos de las dos bienales hacen evidentes las diferencias entre una visión predominantemente subjetivista en la de Sao Paulo, frente al carácter político de la de La Habana, mostrando dos polos de acción, que hacen carrera desde los años sesenta, en el arte contemporáneo de América Latina: la obra puesta en la exposición para el goce y la contemplación estética del espectador, y la obra como crítica sobre la realidad. En ese contexto, una visión activa y crítica de la realidad viene con una crítica del papel del arte como satélite de la industria de la cultura y del entretenimiento. El arte contemporáneo de Latinoamérica se ha desarrollado en medio de intentos de circunscribirlo en matrices del arte internacional desarrollado en los centros económicos y culturales, y desde una realidad política compleja, llena de contradicciones y vacíos que afectan las posibilidades de su alcance o su fe en sí mismo. La capacidad de presión del mercado sigue alterando los flujos de la vida, del trabajo, del pensamiento, con matices variables en la mayor parte de los países latinoamericanos. El carácter del arte, cualquiera sea la posición que se tome al respecto de estas condiciones, como lo ha resaltado Luis Camnitzer, termina siendo político y, dada la intensidad de la carga política que tiene la vida cotidiana en Latinoamérica, termina reflejando sus tensiones y sobrepasando los intereses implícitos en las definiciones tradicionales del arte. (Camnitzer, 2008: 33)

Las definiciones de lo que es arte no han salido inmunes al potencial expresivo y político de la vida cotidiana que los artistas de América Latina han insertado en sus exhibiciones, colecciones, museos. El impacto de las ofertas de múltiples puntos de vista, de maneras de estar en el espacio y de elaborar la información, señala cruces de intereses entre las resistencias culturales y el devenir del arte contemporáneo, como regiones de la cultura que, al pluralizarlos, subvierten los modelos de normalización, prescripciones de usos y vectores de valor, económicos, morales o estéticos. Tanto las marchas y protestas que reclaman ajustes radicales en las políticas sociales y económicas o las disidencias más sutiles y cotidianas que impugnan las prescripciones de uso y comportamiento, como las propuestas artísticas que se consolidan a partir de la conciencia de contexto desde la realidad latinoamericana, denuncian cómo los espacios y las oportunidades de ser en el mundo se cierran cada vez más para la mayoría, mientras se extienden progresivamente para unas minorías privilegiadas y, a la vez, reclaman que hay que abrir espacios del mundo para todos.

La filosofía, en tanto elabora preguntas sobre el mundo, planteando espacios de pensamiento para poner en problema la constitución de la realidad, ha sido una actividad articuladora entre los esfuerzos comprensivos y las técnicas transformadoras y poéticas del ser humano. Esto se hace central en el caso del arte de América Latina, donde variados problemas que ha trabajado la filosofía han sido pensados en imágenes que ponen en acción el pensamiento. Este carácter sugiere una metodología de investigación que reconozca vínculos entre la filosofía, el arte y la resistencia; una teoría del arte que, desde Latinoamérica, propone las preguntas: ¿cómo el arte, que se expresa desde la vida de América Latina, presenta problemas, ya abordados por la filosofía, desde el ámbito de lo sensible?, ¿qué gana la filosofía?, ¿qué gana el arte?, ¿qué gana la vida?

Varias obras del artista Chileno Alfredo Jaar nos permitirán analizar los modos en que criterios filosóficos en diálogo con técnicas y procedimientos del arte, logran que los conceptos, al tomar cuerpo, sean orientados a regiones concretas de la existencia para ayudar a desenmascarar prácticas de dominación y colonización, contribuyendo a la vez en la búsqueda de fuerzas de cambio e invención de nuevas fórmulas de resistencia.

Jaar planteó en 2010 la instalación *Marx lounge*, cuya pieza central es una mesa con diversas ediciones y traducciones de libros como *El capital* y *El manifiesto de partido comunista*, en diálogo con una abundante producción bibliográfica de pensamiento derivado, influido o que hace comentarios de Karl Marx, con autores canónicos dentro del marxismo, pero también desarrollos heterodoxos. Hay en la mesa libros de Antonio Gramsci, Walter Benjamin, Slavoj Žižek, Stuart Hall, Judith Butler, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Fredric Jameson, Pierre Bourdieu, Frantz Fanon, Alain Badiou, Jacques Rancière, Juan Benet, Susan George, Eduardo Galeano, entre muchos otros. El espacio de la obra contaba con una sala de lectura de paredes, piso y techo rojos, dotada con sillas cómodas y lámparas para facilitar la lectura.

A nivel de contenido temático, el artista ha dicho que la obra responde al renovado interés que cobra el pensamiento de Marx, a propósito de la actual crisis financiera, que el filósofo encontraba contenida en el desarrollo del capitalismo. Las ideas seminales de Marx, según Jaar, saliendo de ámbito ideológico-discursivo, sugieren procedimientos específicos para pensar y construir el mundo. Sobre la pertinencia actual del legado de Marx declara Jaar:

Creo que en los últimos 30 años se ha hablado de la muerte de la izquierda. El capitalismo ha triunfado. La ideología de la derecha es la ideología del mundo. [...] Hay una derecha económica que hizo lo que quiso durante 30 años y una izquierda débil a la que lo único que se le ocurrió hacer fue acercarse al centro tratando de encontrar una audiencia, un público. El pensamiento de izquierda no tiene compás en el mundo contemporáneo. Sin embargo, si lees a Marx y a Gramsci y a todos los pensadores contemporáneos, descubrirás que hay una verdadera revolución cultural, política y filosófica que ha tenido lugar en estos últimos 30 años. Está todo en la mesa. Es una cantidad extraordinaria de información. Son modelos muy creativos de pensar el mundo. Y sin embargo, me parece que hay una brecha gigantesca entre lo que hay aquí, en la mesa, y la realidad social. (Jaar, 2011)

El pensamiento de Marx ha brindado desde su postulación una estructura crítica para abordar la realidad política y económica en el seno de los procesos de explotación y acumulación del capitalismo. Si bien la complejidad de las condiciones vitales tiende a desbordar el alcance explicativo de los conceptos, la estructura fue un paso adelantado en la puesta en evidencia de los fundamentos de la injusticia social, y sus implicaciones saltan a la vista cuando son activados en situaciones y espacios concretos. La instalación propone la activación del pensamiento a partir de la puesta en espacio de los conceptos, la invitación a la manipulación por parte del público al momento de establecer relaciones entre los títulos (cercanías, contrastes, réplicas, contradicciones), abrir los libros para leerlos, cambiarlos de posición, establecer relaciones entre sus propias versiones de los acontecimientos o sus preocupaciones sociales o éticas y aseveraciones encontradas en las exposiciones conceptuales contenidas en los libros.

Una obra de arte no es un contexto típico para la formulación ni la discusión de conceptos, los lugares propios de la enunciación proposicional son los libros, las conferencias, los discursos. En la obra (no sólo en esta, en toda obra de arte) la información, dirigida inicialmente al entender, está presentada en un conjunto dirigido al percibir y al sentir. Theodor Adorno dijo que es posible que el límite entre el arte y otras formas de conocer sea “que éstos pueden pensar más allá de sí mismos sin renunciar, pero el arte no produce nada importante que él mismo no llene de sí mismo, desde el lugar histórico en que se encuentra.” (1983 (1970): 338). La puesta en espacio de las exposiciones conceptuales les reclama situarse, ‘hablar desde’ el lugar histórico donde acontece su lectura y activación. En ese sentido “llenar de arte” no consiste en



Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956): *Marx Lounge*, Bienal de Arte de Liverpool, 2010.

ilustrar ni ejemplificar los conceptos sino en poner a la vista algo no sucedido aun con las relaciones entre pensamiento, crítica y sociedad.

Gilles Deleuze había reconocido un trabajo fronterizo análogo en la investigación filosófica de Michel Foucault, que exploró matices de los límites entre lo enunciable y lo sensible:

...desde el momento en que se abren las palabras y las cosas, desde el momento en que se descubren los enunciados y las visibilidades, la palabra y la vista se elevan a un ejercicio superior, a priori, de tal manera que cada una alcanza su propio límite que la separa de la otra, un visible que solo puede ser visto, un enunciable que solo puede ser hablado. (Deleuze 1987: 94)

En el mismo camino, en sentido contrario, el encuentro de teoría y espacialidad que suscita el arte explora la línea fronteriza entre lo pensable y lo sensible, donde se producen aperturas y nuevos matices de los modos singulares del pensamiento de la creación artística y la filosofía.

Deleuze y Guattari dijeron que “La filosofía necesita una no filosofía que la comprenda, necesita una comprensión no filosófica, como el arte necesita un no arte” (Deleuze & Guattari, 1997: 220). Así como el trabajo filosófico crea conceptos que deben encontrar forma de enunciación en el lenguaje, hay matices sensibles del pensamiento que encuentran expresión en la obra de arte. El arte es un ejercicio que al dar cuenta de fuerzas que actúan constantemente nuestra visión, expande los límites de la sensibilidad humana, potencia cada vez con nueva intensidad las fuerzas de la vida misma.

Ya había advertido Theodor Adorno que lo que mantiene vivo al arte es su fuerza de resistencia social, fuerza que, si no se objetiva, se convierte en mercancía, por eso lo que el arte aporta a la sociedad no es su comunicación con ella sino su resistencia (1983 (1970): 296). En un sentido amplio, tanto la creación artística y la contemplación de obras de arte como la acción creativa en general constituyen un paso previo a toda posibilidad de racionalización, enunciación o acción política, ética, técnica, arqueológica o etnográfica. La creatividad –artística, política, o de cualquier índole- es la base de una expresión renovadora que abre nuevas espacialidades a la vida. En el texto que sigue se busca explorar, en los puntos de cruce entre filosofía, crítica, espacialización artística, resistencia y movilización social, la producción de posibles matices sensibles del pensamiento y la teoría. Esta exploración será guiada por dos pautas de acción: la primera buscará identificar cruces bidireccionales entre conceptos de la filosofía y pautas formales de la creación artística (bien cuando la creación requiere el concepto, o bien cuando el concepto requiere la creación). La segunda pauta busca visibilizar cómo, desde problemáticas situadas en América Latina, son llamados una serie de conceptos filosóficos y una serie de postulados artísticos para cuestionar y a la vez resistir a condiciones históricas de colonización, desde discursos y prácticas decoloniales fundados en la imagen. Desde estas pautas se propone una filosofía en acción que al paso por el arte logra intensificar su poder de incitación, involucrando a su público, haciéndole sentir que los problemas de otras gentes, de otras regiones del mundo, le conciernen.

El primer capítulo desarrolla la noción de acumulación originaria, que en la teoría de Marx fundamenta el orden capitalista, al asumir la ‘naturaleza’ como un depósito de recursos a la espera de ser contabilizados, clasificados y extraídos, y a las grandes masas humanas como una especie de fuente ‘natural’ de mano de obra abundante y lista para su utilización ventajosa. La consolidación de la dominación depende a su vez de un orden colonial, basado en el distanciamiento entre las regiones de explotación (tercer mundo) y las de consumo (primer mundo). El proyecto *Serra Pelada* del artista Alfredo Jaar propone estructuras espaciales que nos permiten hacer desarrollos sobre el alcance explicativo y la aptitud crítica de la estructura de explotación económica, vigente en la sociedad global de hoy, en la que trabajador y el valor del oro ocupan las posiciones extremas. En medio de esas circunstancias espacio-temporales y visuales constituidas por la obra, además de hacer un llamado de

atención sobre explicaciones ya disponibles en la teoría, implica directamente al público, invitándolo a cambiar los hábitos museísticos de contemplación y combinarlos con las exploraciones puestas en marcha por lenguajes como la instalación, el performance y otros. La imagen debía ser construida por el público en un alto porcentaje, llenándola con sus expectativas, aptitudes de construcción y en su nivel más estructural armar sentido a partir de los vacíos y las invisibilidades -invisibilidades constituyentes del trabajador implicado en procesos de explotación, de los territorios colonizados y devastados en periferias geográficas de producción- que exigían la apertura de una aptitud de visibilidad que debe seguir operando luego, fuera de la galería, en la vida y la política. De ese modo la obra suscita la apertura perceptual a la distancia creada entre los seres y la mirada capaz de percibirla.

Al cierre del capítulo anticiparemos posibles objeciones a la presentación artística de dramas sociales, peligros como la redundancia, la formalización adormecedora o nuevas formas de instrumentalización del ser mediante la circulación de su imagen en el mercado. Walter Benjamin había encontrado el fenómeno de “recepción en la dispersión” como una mutación propia de los procesos de producción y reproducción técnica de las imágenes y el arte, propios de la modernización industrial. Para el filósofo alemán, la imagen reproducida mecánicamente (sea de objetos históricos o naturales) manifiesta la pérdida irremediable del “aquí y ahora” –el aura- y está ligada a la masificación que trae el mercado de la reproducción. Susan Sontag dirige la atención a la saturación informativa, en medio de la cual la exhibición artística del sufrimiento puede tener efecto adormecedor. Según la elaboración de Gilles Deleuze el problema de la creación implicado en la obra del arte, si tiene algo que ver con la información y con la comunicación, en tanto se constituye en contra-información, y su efectividad se da cuando se convierte en acto de resistencia. El arte salva esta objeción, según Didi-Huberman, en tanto que logre implicar la visión, es decir, concretar en actos la conciencia sensible y discursiva del sufrimiento.

En el segundo capítulo se busca mostrar modos de influencia del arte en espacios de la vida cotidiana, haciendo de lado la voz enunciativa del artista para poner sus técnicas y procedimientos en función de las preocupaciones de la comunidad. Siguiendo a Walter Benjamin, partiremos de la necesidad de mirar la producción artística en el seno de los procesos de producción de su tiempo. Veremos cómo en el capitalismo, en tanto cosas producidas para

la recepción, las obras de arte ingresan al mercado como índices de *status* social, legitimadas por un consenso social, que termina siendo el productor del valor del mercado, llamado por Pierre Bourdieu *Campo del arte*. Así mismo se buscará la relación del arte con la sociedad, que según Adorno, que hay que buscarla en el ámbito previo de su producción misma, donde el interés del arte se encuentra con los intereses que derivan de la vida ordinaria. Del interés de los artistas en intervenir de modos activos en discusiones y movilizaciones sociales, con intenciones políticas, resulta un matiz político del arte, como lo define Luis Camnitzer, que de modo consciente cambia sus formas de producción y circulación.

Varias obras del artista Víctor Grippo, hacen evidentes formas de producción en las que la obra ya no se ocupa de sus propias técnicas, procedimientos y materiales sino de los de la vida. El artista presenta en el arte el trabajo del poeta, el sismólogo, el herrero, el ingeniero, el pensador, juntos en la obra del artista, como el trabajo del hombre, el conocimiento y trabajo colectivo, cuya obra es el mundo. El artista se presenta como un existente que construye e inventa espacios del mundo y no solamente ocupa los ya disponibles, planteando así problemas concretos del uso vital y cotidiano de las cosas.

El artista Kcho, en obras como *Vive y deja vivir* e intervenciones públicas con el colectivo Brigada Martha Machado, dirige al arte tareas que acompañan la necesidad y la penuria de los necesitados, proveyendo material para reparaciones de los hogares a partir de la desinstalación de su obra de arte, o poniéndose a la orden de los damnificados del paso de huracanes, con la habilidad aprendida en el arte. Las definiciones de lo que es arte no salen inmunes a estas prácticas y terminan tomando matices políticos.

El tercer capítulo plantea formas de interrupción de la habitualidad, propias –aunque no exclusivas- del arte, que logran poner en percepción las estructuras fundamentales que permiten producir su sentido. Las ideas de Martin Heidegger resultan iluminadoras en este capítulo, sobre todo la noción de “desocultación” que, según el filósofo, constituye un acontecimiento (propio del arte) que suspende la solidez del orden (social, ético, técnico, científico, filosófico) aceptado y desata cambios en los modos de vida mantenidos hasta entonces. La interrupción artística que saca a la luz tipos de estructuras y registros sociales que normalmente confundimos con determinaciones y presupuestos incuestionables de la naturaleza, se hace patente en el análisis

que hace Heidegger de la obra *Un par de zapatos*, de Van Gogh. Heidegger busca el carácter de obra (artisticidad) del cuadro de Van Gogh en el carácter más originario, en la cosidad de las botas representadas en éste. El ser cosa (cosidad) de las botas, interrumpido en la obra de arte, permite salir de lo oculto, a nuestra percepción, el carácter de ‘ser de confianza’, su familiaridad, y con ella la zona del mundo recorrida cotidianamente por una campesina.

La obra *Una cosa es una cosa* María Teresa Hincapié, pone en acción la interrupción de la habitualidad, no sólo al representar las cosas sino desocupando su propia casa. La obra, al oscilar entre acciones del arte y acciones de la vida, radicaliza y permite aplicar las reflexiones heideggerianas a situaciones concretas, para impugnar pautas de uso y consumo provenientes del mercado. La obra *Brinco* de Judi Werthein consiste en unas botas que al tiempo que son una obra de arte, sirven a los inmigrantes ilegales (de Tijuana) para cumplir una meta de la vida, su uso hace parte de la obra. Las botas nos muestran cómo la apertura de mundo a un lado de la frontera, para unos existentes, significa el cerramiento de mundo para existentes al otro lado. La intervención hace notar un sistema de marcas sensibles que descubre la existencia de un común, al tiempo con las delimitaciones que definen los lugares y las partes respectivas, que Jacques Rancière ha llamado ‘División de lo sensible’.

En el capítulo cuarto se desarrolla un principio central de la crítica a la concentración de la riqueza: que el consumo de fuerzas requeridas por el trabajo debe compensarse con la obtención de un superhábit que sea transferible a la vida del trabajador, es decir, que nuestro trabajo produzca más de lo que consumimos para realizarlo. La comunidad es ante todo el producto más logrado del trabajo, en tanto es el soporte del inicio y final de la vida de los hombres. Ciertos planteamientos de Paolo Virno permiten desarrollar la producción de multitud en relación con la fusión de esferas de la vida activa (pensamiento puro, vida política y trabajo). La unión entre intelecto y trabajo (asalariado) es absorbida en el aparato administrativo y reducida a cooperación laboral en la jerarquía del sistema productivo capitalista. Toni Negri permite señalar otro componente político del arte, en tanto “fuerza actual”, que cobra sentido al tejerlo con la presentación de la obra *Cuando la fe mueve montañas*, de Francis Allÿs, cuyo producto fue el proceso mismo, personas trabajando, desplazando una montaña con mucho esfuerzo y concentración. Con la consigna “máximo esfuerzo, mínimo resultado”, ya estaba implícito que el proceso tendría una relevancia enorme frente a la nimiedad del resultado. Allÿs radicalizó en su

obra la no concreción en producto, denominando sus prácticas *ensayos*. La obra vuelve a ser configurada con cada descripción o apropiada mediante el rumor que establece nuevos intereses y sentidos.

Con la obra *Camera Lucida* de Alfredo Jaar, se pondrán en tensión formas de la exclusión y la dominación con la colonización del gusto y los afectos, promovida en espacios institucionales como el museo. La obra tiene un interés procesual y documental que pone en discusión tópicos como la autoría del arte, la posición de la comunidad como objeto o sujeto de la representación, y la legitimidad y efectividad de las redes centrales-institucionales frente al poder de las informales- locales. El artista renunció a presentar una obra y a cambio participó activamente como promotor y articulador de una muestra de fotografías tomadas por miembros de la comunidad. La intervención presentó otra modalidad de relación entre arte y vida, en la que, corriéndose a un lado para dejar entrar la vida, el arte se constituye en la mirada articuladora de nuevas miradas, y el lenguaje articulador de nuevas expresiones. El carácter no expositivo ni enunciativo de esta obra será articulado con postulados de Ranciere en torno a la producción de formas de subjetivación antagónicas que otorgan al “obrero” o al “proletario” una capacidad política subjetiva distinta de su simple identidad económica y social, y de Lyotard sobre el despertar de una visión apta para reconocer las fuerzas actuantes de la realidad, que sólo existe en actividad y muere en pasividad. La aparición de un sentido común paradójico e incluyente, tal como queda planteado en las obras, promueve nuevas espacialidades y hace tambalear las fronteras sensibles que han separado el gusto y la creatividad de la vida de todos, de las experiencias refinadas reservadas de las clases dominantes.

El último capítulo desarrolla ejemplos de ejercicios de resistencia a la dominación, que muchos ejercen desde variadas instancias de la vida, por medio de la expresión de puntos de vista diferenciales del dominante, alrededor del colonialismo. Walter Dignolo sostiene la tesis de que en el mismo momento fundacional de la reorganización modernidad/colonialidad, emergieron en el pensamiento indígena y afro-caribeño de América, con matices particulares en Asia y África, formas de un pensamiento-otro llamado decolonial. Dignolo, y otros autores inmersos en grupos de discusión conocidos como *Decolonialismo*, *decolonialidad*, *postcolonialismo*, llaman la atención sobre *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* (sic), un documento que propuso una perspectiva diferencial de las estructuras y el orden espacio-temporal tanto de los modos

de vida de los indios como del implantado por la colonia europea. Guamán Poma de Ayala, su autor, denuncia al rey las atrocidades cometidas durante la conquista, y también presenta a éste descripciones de un orden que hace sentido como contraste de la esclavitud, la miseria y la humillación a que han sido reducidos muchos en las colonias. La carta sirvió a fines de resistencia en la medida en que permitió conservar en el tiempo información bloqueada por los filtros de censura, desdén e invisibilización con que los circuitos y estructuras de representación dominantes capturan las instancias sensibles de la vida de los dominados y normalizan la servidumbre.

Aún con todo el potencial enunciativo que han abierto los pensadores decoloniales y postcoloniales, su academicismo discursivo, según Silvia Rivera Cusicanqui, a fin de cuentas termina capturando la energía y la disponibilidad de intelectuales indígenas y tentándolos a reproducir la conceptualización que los aleja de sus raíces y de sus diálogos con las masas movilizadas y poniéndolos al servicio de nuevas formas de colonialismo. Según la investigadora, desde la diferencia expresada por culturas orales, visuales, que no han echado raíces en el logocentrismo, las palabras velan la realidad en lugar de designarla. Seguiremos dos pautas de acercamiento a la *Corónica* de Poma de Ayala, reunidas en lo que llama “sociología de la imagen”: en primer lugar las imágenes ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan el trasfondo social y ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad y, en segundo lugar, el tránsito entre imagen y palabra permite cerrar brechas entre el castellano culto y los modos coloquiales de habla y descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial. Es en los dibujos presentes en la carta donde ella ve desplegar las ideas propias sobre la sociedad indígena, sus valores y conceptos del tiempo-espacio, y sobre los significados de la colonización, subordinación, de la población y el territorio. Considerando que en los dibujos hay argumentos críticos que apuntan a la imposibilidad de una dominación legítima en un contexto colonial, las conclusiones se pueden extrapolar a las actuales repúblicas andinas, donde las comunidades siguen luchando contra la explotación y la acumulación de riqueza.

En la misma línea argumental, el proyecto curatorial *Principio Potosí* propuso de manera abierta indagar en los fundamentos, transformaciones y continuidades del principio de acumulación como elemento determinante para la comprensión de relaciones de dominación y resistencia, y analizar el concepto de la modernidad y su expansión universal que tuvo lugar desde la colonización

de América Latina. Siguiendo algunos postulados afines a los debates post y decoloniales, cerca de 20 obras de arte del periodo colonial procedentes de museos de América Latina y España, fueron interpeladas por obras de artistas contemporáneos de países latinoamericanos, asiáticos y europeos. Las exposiciones indagaban así la función de la cultura como legitimadora del poder, para desenmascarar posibles continuidades ideológicas entre la función del arte colonial y la del arte actual, como índices de legitimidad y prestigio de las élites de entonces y ahora. La puesta en espacio de las obras evidenciaba, por ejemplo, el papel de las presencias-ausencias de personajes en las obras y las actitudes de sometimiento y dominio en representaciones coloniales, pero también en obras contemporáneas que polemizaban con ellas y a la vez con las formas actuales de dominio.

El conflicto entre espacialidades que promueven los casos reseñados nos permitirá identificar matices de las formas en que resistencia y arte se encuentran en tanto actos que *espacializan* el pensamiento, los discursos y las enunciaciones, y constituyen modos de expresión diferenciales que hacen visibles pautas de acción y marcas territoriales autónomos, concepciones espacio-temporales y puntos de vista.

# 1. Acumulación

## Contra-información y resistencia

### El proyecto artístico *Serra Pelada* (Alfredo Jaar)

Según Karl Marx, la estructura de expropiación y explotación capitalista tiene su origen histórico en el proceso de acumulación originaria, que inició en algunas ciudades de la Europa mediterránea en los siglos XIV y XV. La acumulación originaria consiste en la apropiación de los medios de producción por parte de minorías dominantes que, al despojar de otros medios de subsistencia, de manera constante lanzan al mercado laboral a una gran masa de trabajadores desposeídos ofreciendo su ser como mercancía. Desde sus inicios y de manera constante el sistema capitalista se funda en la instrumentalización servil de las masas populares, mediante su transformación en asalariados (2000 (1867): 206). La inicial enajenación de las parcelas y otros territorios, que despojó repentinamente a grandes masas humanas en Europa, vivió un gran auge en el siglo XVI con la expansión colonial en América y la guerra comercial entre naciones europeas, que tuvo como escenario al planeta entero. (2000 (1867): 243)

A partir del postulado de la acumulación originaria queda planteado que prácticas como el exterminio y la esclavización de la población indígena en las minas de oro y plata en América, la conquista y saqueo de las Indias Orientales y la transformación de África en una reserva de caza comercial de pieles negras, no sólo afianzaron el dominio colonial sino fundaron los procedimientos propios de la producción capitalista (2000 (1867): 243). La acumulación originaria se fundamentará, a partir de entonces, en un orden representativo que comprende a la 'naturaleza' como un depósito de recursos a la espera de ser contabilizados, clasificados y extraídos; y a las grandes masas humanas como una especie de fuente 'natural' de mano de obra abundante y por esto mismo lista para su utilización ventajosa (esclavizada o disponible en un mercado laboral a bajo precio). Recursos naturales y mano de obra masiva serán apropiadas de modos violentos (guerras de invasión, amedrentamiento, sometimiento) que se hicieron ejemplares y eficientes durante la conquista y la colonia.

El análisis marxista, no obstante se concentra en el aspecto histórico, deja planteado que la expansión colonial es un componente esencial para comprender las dinámicas de la acumulación por expropiación, que conducen a la enajenación de los territorios y la consecuente instrumentalización del ser (territorio más propio del esclavo, el jornalero y el obrero) de quienes han sido enajenados, para consolidar una estructura de explotación por medio de vectores de jerarquía y control sobre los lugares y los flujos. Tanto en sus inicios como en su desarrollo, la dominación depende de un orden espacio-temporal basado en el distanciamiento entre las regiones de explotación (tercer mundo) y las de consumo (primer mundo), que hace higiénica y viable la consolidación de los procesos de explotación mediante la implementación de mecanismos de instrumentalización del otro en la forma de colonialidad.

Los componentes fundamentales de las dinámicas de explotación puestas en marcha por el capitalismo, identificadas por Marx a partir de la acumulación originaria propiciaron un ciclo de expropiación y desarticulación social y al mismo tiempo la movilización de nuevos flujos vitales y complejos procesos de subjetivación que persisten en la sociedad global de hoy.

Entre 1986 y 1987 Alfredo Jaar, artista chileno que se había radicado en Nueva York, desarrolló un proyecto artístico llamado *Serra Pelada*, a partir de la investigación derivada de su viaje a la región de explotación de oro así llamada en el Estado de Pará en Brasil, que le permitió conocer y documentar fotográficamente aspectos de la vida y trabajo de los *garimpeiros* (mineros artesanales). La obra invita al público a tejer implicaciones sensibles de la estructura de acumulación, mediante la confrontación con testimonios fotográficos que ponen a la vista seres concretos en condiciones de explotación. Varios de los elementos constitutivos de la estructura de explotación y acumulación, pasados por la apertura sensible del arte, comprometen su enunciación abstracta y ganan matices de expresión que los implican de manera directa en situaciones específicas de la vida.

El proyecto *Serra Pelada* se desarrolló en varias fases, primero fue un video documental titulado *Introduction to a distant world* de 1985, que mostraba una crónica del trabajo de los *garimpeiros*. Luego la instalación llamada *Gold in the morning* montada para la Bienal 42 de Venecia, que constaba de cajas de luz con fotografías en transparencias de instantes de la vida de los *garimpeiros*, ubicadas en lugares poco convencionales de las paredes (cerca del techo, del

piso o las esquinas) junto con marcos y clavos dorados ubicados en el suelo. La siguiente, titulada *Rushes*, presentaba impresiones de alta resolución de fotografías que evidenciaban las condiciones precarias y peligrosas del trabajo de los garimpeiros, yuxtapuestas a carteles que anunciaban la cotización del precio del oro en las bolsas de grandes ciudades del primer mundo, todo esto instalado en espacios reservados para publicidad en las paredes de la estación *Spring Street* del metro de Nueva York. La otra fue *Frame of mind*, una nueva instalación con cajas de luz que mostraban grandes fotos del trabajo de los mineros, otras fotos de sus rostros en marcos dorados, espejos y una gran cortina dorada que escurría por una parte del suelo. En años posteriores realizó los montajes *Out of balance* (1989) y *Unframed* (1992) con elementos de los montajes anteriores.



Imagen 1. Alfredo Jaar: *Serra Pelada, Introduction to a distant world*, 1985, video 8 min.

En el montaje *Rushes*, pone a la vista ejemplos de seres enajenados en su trabajo, interpela directamente al público frente a fotografías que registran instantes del transcurrir vital de seres concretos en situaciones concretas, con las expresiones del esfuerzo, el cansancio y también la esperanza. Varias imágenes de garimpeiros fueron yuxtapuestas a carteles con cifras que informaban el valor del oro en las bolsas del primer mundo, y montadas en espacios destinados para anuncios publicitarios en la estación de *Spring Street* del metro de Nueva York. En medio de esas circunstancias espacio-temporales y visuales constituidas por la obra, lo dado, los datos visibles



Imagen 2. Alfredo Jaar: *Serra Pelada, Rushes*, 1986, intervención pública, estación Spring Street del metro de Nueva York.

(mineros y valor) desestructuraban la normalidad del flujo cotidiano, eran incongruentes y problemáticos.

Deleuze y Guattari resaltan dos elementos centrales en la crítica de Marx al capitalismo: “de un lado el trabajador desterritorializado, convertido en trabajador libre y desnudo, que tiene que vender su fuerza de trabajo; de otro, el dinero descodificado, convertido en capital y capaz de comprarla” (1985 (1972): 232). La libre posesión de su fuerza de trabajo se hace a través de la desterritorialización del trabajador, cuyo esfuerzo laboral, desde el punto de

vista económico, queda justificado en el bien objetivado que absorbe y retiene su valor. La acumulación está ligada a procesos de transformación de la riqueza en capital representativo, susceptible de acumulación (representado en valor de cambio, el oro por excelencia). En primera instancia el montaje propone al público establecer conexiones entre unos y otros, como componentes de la estructura de explotación económica en la que trabajador y el valor del oro ocupan las posiciones extremas. Los bienes, producidos por el trabajo, están disponibles mediante la adquisición compensatoria de su valor en el mercado, en la modalidad de mercancías. Según el análisis de Karl Marx, desde el punto de vista del existente, las propiedades de las cuales deriva el valor de una mercancía residen en dos factores completamente visibles: satisfacen necesidades humanas y son producto del trabajo humano (2000 (1867): 101). Pero desde el punto de vista del mercado estas propiedades se pierden de vista y el valor de cambio aparece de manera casual en la modalidad de Mercancía Fetiche, que revestida de carácter místico se convierte en mediadora y señal de diferencias entre ámbitos sociales. La mercancía fetiche “no es más que la relación social determinada de los mismos hombres, y adopta la forma fantasmagórica de una relación entre cosas”. (2000 (1867): 103)

El carácter fantasmagórico de la mercancía fetiche, que le confiere el poder de transferir status a su poseedor, reside por una parte en la invisibilidad de la conformación arbitraria de su valor de cambio y por otro lado en su ausencia (total o parcial) de valor vital (valor de uso y esfuerzo necesario para su producción), también invisibilizada. Este aspecto es evidenciado en la obra de Alfredo Jaar. La directa exposición a las condiciones naturales con que realizan su trabajo y viven su vida los garimpeiros, las precarias condiciones de seguridad y salubridad y el escaso bienestar manifiesto en sus rostros cansados, manchados y ajados por el barro y el sol, son puestos en contraste con los índices del valor derivado del producto de su trabajo. El artista propone una estructura análoga a la del materialismo dialéctico para sacar a la luz la relación contradictoria entre el trabajo y la utilidad-para-la vida, y denunciar cómo el valor producido ha ido a parar a otras manos, ha sido enajenado. Esto tampoco es una noticia nueva, desde hace más de un siglo Marx propuso bases críticas para comprender el fenómeno de manera estructural.

Como lo planteó Theodor Adorno, el arte es negación y superación de la realidad empírica y así “concreta la referencia a esa realidad negada y superada, y ese hecho constituye la unidad de su criterio estético y social y adquiere así

una cierta prerrogativa. Entonces ya no cabe duda de hacia dónde quiere ir, sin necesidad de que los prácticos de la política le dicten las consignas que les agradan” (1983 (1970): 333). Por eso, la obra, además de hacer un llamado de atención sobre explicaciones ya disponibles en la teoría, implica directamente a los transeúntes de la estación, muchos de los cuales toman aquí el recorrido que los lleva al centro financiero de la ciudad, confrontándolos con imágenes de cuerpos de seres concretos que se esfuerzan con el fin de trasladar bienestar a sus vidas, y rostros concretos que despliegan sus miradas y expresiones del sentir, mientras llega el metro.

En el montaje *Gold in the morning* del proyecto *Serra Pelada*, Jaar exploró fórmulas de visión diferentes. En la medida en que la obra iba dirigida a un gran evento artístico internacional como la Bienal de arte de Venecia (sección *Aperto*), el artista planteó para las imágenes posiciones poco convencionales en el espacio, de modo que el público debía cambiar los hábitos museísticos de contemplación para fotografías y combinarlos con las exploraciones puestas en marcha por lenguajes como la instalación, el performance y otros.



Imagen 3. Alfredo Jaar: Serra Pelada, *Gold in the morning*, 1986, Bienal de Venecia.

El montaje espacial era disonante, las fotos estaban muy arriba o muy abajo del horizonte normal de visión de las exposiciones, pero estaban en cajas de luz enmarcadas en metal dorado, reclamando ser miradas. Cuatro de las cinco cajas de luz tenían láminas doradas adosadas perpendicularmente que brillaban un poco (y recordaban el oro), en el piso había un amontonamiento rectangular de clavos pintados de negro en cuyo centro estaba ubicado un marco dorado con ornamentación barroca y clavos dorados en su interior. Para activar la obra el público debe recurrir a una visión dinámica en varias

dimensiones comenzando en el nivel perceptual, desplazando su mirada de abajo a arriba, hacia los rincones, buscando las imágenes; debe desplazar su cuerpo de acuerdo a las pautas espaciales sugeridas por los elementos emplazados; realizar interpretaciones de significados entre las imágenes de los mineros, la luz, los colores dorado, negro, los materiales (metal, luz, vidrio); establecer asociaciones entre significados, aportar también significaciones afectivas propias; establecer también aportes significantes del contexto, momento histórico, residuos de memoria, residuos significantes del edificio, del evento, de la ciudad, del país. El montaje de Jaar implica la visión, al saltar las distancias de varias maneras. La contaminación artística de las imágenes, en el proyecto de Jaar, busca que éstas cobren aptitud para poner en juego nuevamente el valor de las vidas comprometidas en él, y esto sólo se logra si el artista, tomando en serio sus existencias, contamina también al arte con el contenido ético de las imágenes, contaminando a la vez a su público, implicándolo a través de su mirada hasta el punto en que deja de preguntar ¿cuáles fueron las razones del artista? Y se pregunta ¿cuáles son mis razones?

Otra fase del proyecto fue el montaje *Frame of Mind*, realizado para una galería universitaria, en cuyo contexto el artista exploró recursos estructurales de mayor complejidad. La pieza central del montaje fue un gran telón dorado que colgaba desde el techo y recorría parte del piso cerca de una de las paredes laterales. En contrapunto con este elemento había de nuevo fotografías en cajas de luz, pero esta vez estaban desmontadas y volteadas contra las paredes, frente a espejos en marcos de ornamentación barroca.

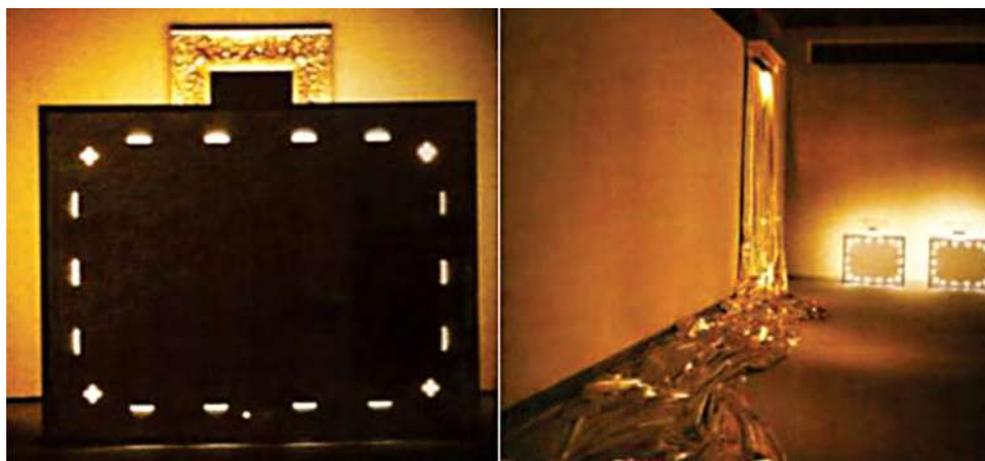


Imagen 4. Alfredo Jaar: Serra Pelada, Frame of mind, 1987.

Tomando en cuenta el contexto de sentido del lugar de exhibición, la obra exigía un esfuerzo perceptual mayor que los anteriores montajes, había que buscar las imágenes de los garimpeiros detrás del resplandor de los orificios de ventilación de las cajas de luz, en el reflejo de los espejos montados en las paredes, desplazarse a lado y lado para reconstruir una visión completa de las fotos y asumir su real orientación. La dificultad de visión se hizo aquí altamente protagónica y significativa como elemento relevante para la constitución de significados. La imagen debía ser construida por el público en un alto porcentaje, llenándola con sus expectativas, aptitudes de construcción y en su nivel más estructural armar sentido a partir de los vacíos y las invisibilidades -invisibilidades constituyentes del trabajador implicado en procesos de explotación, de los territorios colonizados y devastados en periferias geográficas de producción- que exigían la apertura de una aptitud de visibilidad que debe seguir operando luego, fuera de la galería, en la vida y la política. Dado el carácter invisible que tienen las fuerzas resistentes de la vida, cuyo poder emancipatorio se gesta y fortalece a la sombra, cobra pertinencia la relación que formulara Deleuze: No hay obra de arte que no apele a un pueblo que aún no existe.

Las imágenes que expresan la resistencia, y aquí hablamos de todas las modalidades de resistencia territorial, logran hacer pasar sentidos y pensamientos a través de los filtros de censura y olvido, y a la vez preservan saberes y expresiones populares, ancestrales o disidentes de las voces dominantes, abren espacios de resistencia al borramiento o al achatamiento semántico, y exigen de nosotros la apertura de una mirada apta para estallar las distancias e implicar largo tiempo las existencias, captar las resistencias invisibles y anticipar mundos nuevos. Porque, como lo dijo el investigador uruguayo Raúl Zibechi, el gran peligro lo representa la invisibilidad de las intenciones que buscan someter las voluntades de organización y resistencia de las comunidades, por eso una parte decisiva de la lucha de clases se produce en la sorda resistencia cotidiana fuera de la visibilidad de las instituciones y de la sociedad (2008: 217). Lo que estalla de modo invisible en la obra de arte es algo también invisible: la distancia creada entre los seres y la mirada capaz de percibirla.

Hay otros componentes implicados en la estructura de la obra de arte: el público visitante, las analogías históricas de las imágenes y los contextos de exhibición. Aunque en primera instancia el proyecto porta información sobre la problemática social y económica de los mineros, mucha de esta ya había sido

difundida por reportajes, informes económicos, procesos judiciales, al parecer sin gran efecto. La comunicación nos trae las imágenes del sufrimiento sin vínculos con su vivencia espacio-temporal, como un sufrimiento ajeno cuyo espacio termina siendo el del medio representativo, por eso dijo Susan Sontag que “El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que solo recuerda las fotografías.” (2010: 78). Ya nos hemos acostumbrado a encontrar ampliaciones de muy buena calidad de fotografías del tema solemne que es la pobreza, en paredes de boutiques, restaurantes y otros locales de comercio suntuario, para acompañar las compras o las comidas, se han producido libros en ediciones lujosas que terminan muchas veces siendo parte del decorado en salas de estar. Ha sido especialmente ejemplar el uso de imágenes de reportajes de Lewis Hine, cuyas fotos denunciaron las condiciones de explotación infantil en el régimen fabril y minero de inicios del siglo XX, o Walker Evans, en cuyas fotos vemos las condiciones de degradación de los mineros estadounidenses de los años 1930. Así ha pasado con muchas obras de arte también (Vincent van Gogh, Frida Kahlo, por ejemplo).



Imagen 5. Lewis Wickes Hine: *Niños mineros de carbón*, 1908. Walker Evans: *Cuarto de estar de la casa de un minero*, 1935.

Las luchas vitales y la voluntad de forma de la investigación quedaron suspendidas en la mercadotecnia del gusto, reducidas a superficies inscritas de fórmulas, estructuras, prejuicios, normas del gusto dominante, datos del sentido común (no se necesita un estudio estadístico de la receptividad del público para saberlo al verlas convertidas en afiches y puestas en las paredes de restaurantes de lujo o boutiques, o como libros que adornan mesas de centro). Ya Walter Benjamin había encontrado el fenómeno de “recepción en la dispersión” como

una mutación propia de los procesos de producción y reproducción técnica de las imágenes y el arte, propios de la modernización industrial y ejemplares en los casos del cine y la fotografía (1973: 54). Para el filósofo alemán la imagen reproducida mecánicamente (sea de objetos históricos o naturales) no es otra cosa que “la manifestación irrepitable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1973: 25). La pérdida irremediable del “aquí y ahora” –el aura– deriva de circunstancias ligadas a la masificación que trae el mercado de la reproducción:

...acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepitable. (1973: 24-25)

En las imágenes de *garimpeiros* y otros trabajadores del tercer mundo en la serie *Workers* del fotógrafo Sebastião Salgado, es evidente el afán de lograr un encuadre llamativo, el cuidadoso uso de recursos técnicos de luz y blanco y negro, para resaltar y construir con claridad el objeto fotográfico; en ellas se ha estructurado el rango de jerarquías y recorridos visuales, orientando ya una posible lectura de estas. Sobre el carácter documental de sus fotografías dijo Salgado: “espero que mis fotografías sirvan para recordarnos que todavía existe una clase trabajadora, y que no todo el mundo trabaja en el sector servicios” (Snell, 1993). No obstante la intención documental, el reportaje fotográfico, al ser exhibido en galerías de arte, editarse en libros de lujo, cae en las trampas del mercado de la reproducción. En medio de un documental sobre Salgado, la entrevistadora le preguntó a una trabajadora cuya foto aparece en una edición lujosa del libro *Workers* “¿qué le parece que este libro cueste 120 dólares?” y la trabajadora, ojeando el libro, le respondió “Es mucho dinero... ¿Qué más puedo decir?” (Snell, 1993). Lo que ocurre es que recurrentemente en

el seno del mercado, tal como lo hace visible Toni Negri, ante procesos creativos de liberación “el capital reacciona e invierte en los valores artísticos, intentando reorganizarlos [...] si se escapan en la producción, deben ser sometidos en la distribución” (Carta a Massimo, sobre lo bello, 2000: 54). Porque desde su origen el capitalismo se ha constituido sobre la quiebra de todos los códigos y las territorialidades sociales preexistentes (pérdida del aura).



Imagen 6. Sebastião Salgado: *Workers, Serra Pelada*, 1986.

El fotógrafo, el artista, fueron visitantes esporádicos de la zona de Serra Pelada, interactuaron por un tiempo con los mineros, tomaron sus fotos y luego volvieron a las comodidades de sus residencias y sus estudios del primer mundo, donde produjeron finalmente imágenes que circularon en revistas y en libros, se expusieron en circuitos museísticos y galerísticos.

Reporteros gráficos y artistas cruzan sus caminos al menos dos veces. Georges Didi-Huberman identifica un desplazamiento simultáneo, de ciertos reporteros gráficos hacia el dominio del arte, y el de ciertos artistas hacia el campo documental que obedece a razones políticas equivalentes: para los reporteros gráficos el espacio del arte aporta cierta libertad de elección del horizonte de sentido, “al tenor de la exposición”: imágenes mostradas, formatos, contexto y leyendas; y por su parte, “muchos artistas tratan, más allá de un mercado cultural en que se los admira o se los compra sin escucharlos, de llegar a una verdad en el contenido concreto de las imágenes que son libres de exponer”(2008: 62-63). Pero en lo que refiere a la crónica de experiencias, materiales, formas y objetos de la vida, aisladas de su experiencia territorial,

en el espacio convencional de una exposición (o de un libro con imágenes) son agregados que ya no expresan su copertenencia. Sontag resalta este vacío de sentido, producto del traslape espacio-temporal:

Siempre que las fotografías de temas más solemnes o desgarradores sean arte –y en eso se convierten cuando cuelgan de las paredes, a pesar de cuanto se diga en contra– comparten el destino de todo arte colgado de paredes o apoyado en el piso de exhibición en los espacios públicos. Es decir, son estaciones a lo largo de un paseo, por lo general acompañado. Una visita a un museo o galería es un acto social, plagado de distracciones, en el curso del cual el arte se ve y se comenta. (2010: 102)

El público de las exposiciones puede pararse ante la imagen más desgarradora posible y decir o pensar cosas como “debía ser duro vivir así”, “es dura la situación en esa región lejana”, “afortunadamente las cosas ya no son así”, “por fortuna aquí no es así”, básicamente si no siente implicado espacio-temporalmente.

La advertencia de Sontag es relevante en tanto dirige la atención a la relación entre información y creación artística. Según la elaboración de Gilles Deleuze el problema de la creación implicado en la obra del arte, si tiene algo que ver con la información y con la comunicación, es en la medida en que se constituye en contra-información, y su efectividad se da cuando se convierte en acto de resistencia. (2007 (1978): 288). Porque lo que vemos, lo que oímos a nivel de información y comunicación está plagado de clichés, Imagen-foto, imagen-cine, imagen-televisión: un cliché es una fórmula que se puede repetir, una idea formada con anterioridad al acto creativo que cuenta con una disposición de gusto apta para su consumo fácil y a-problemático. “El cliché es el dato, lo que está dado, [...] dado en la cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes”. (2007: 60)

El tema o el objeto representado ha sido para todos los artistas, aquello que desde siempre es preciso remover para que salga el hecho artístico (2007: 64). Deleuze llama ‘clichés’ a las ideas hechas, las anécdotas y las convenciones ya prescritas, que no dejan aparecer al arte. Lo visible ya está dado, ya circula, por eso el trabajo realmente artístico consiste en captar fuerzas, hacer visibles - audibles, legibles- fuerzas que no lo son, detectar potencias que, estando ahí no son visibles, lo terrible no es jamás lo que vemos, es algo que está aún por debajo o no visible. De aquí desarrolla luego Didi-Huberman la aseveración

de que una obra de arte resiste al dislocar la visión, al “*implicarla* como <aquello que nos concierne>, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, *explicarlo* y desplegarlo, *explicitarlo* o *criticarlo*, mediante un acto concreto”. (2008: 41)

El proyecto *Serra Pelada* de Jaar hace visible uno de los posibles modos de participación del arte en las discusiones y debates críticos sobre los problemas de la acumulación y la explotación, abordando el problema del distanciamiento entre las regiones de explotación y las de consumo, donde la captación sensible se hace imposible. En su nivel más estructural, la obra ha puesto en juego invisibilidades e incongruencias (constituyentes del trabajador implicado en procesos de explotación, de los territorios colonizados y devastados en periferias geográficas de producción) que exigían del público la apertura de una aptitud de visibilidad que debe seguir operando luego -fuera de las galerías y los museos- en la vida y la política. La información nos ha dicho que en una región lejana de un país llamado Brasil hay unos mineros que trabajan en malas condiciones, la crítica económica nos ha hecho saber que la explotación y la injusticia social y económica siguen siendo lacras de nuestras sociedades, pero el arte nos ha confrontado con espacialidades y condiciones sensibles del ser y nos ha dejado matices problemáticos que deben pasar a la vida. Para implicar la visión, la obra debe lograr una experiencia concreta que haga explotar la distancia entre la vida de unos mineros de una región en un ‘lejano país del tercer mundo’, y la vida que vive el público de las exposiciones de arte en el primer mundo, aun cuando ya no está en la exposición.

## 2. Producción

### Relaciones arte-vida-política

#### Mesas (Víctor Grippo) y tareas de la vida (Kcho)

La mirada dirigida a la obra de arte y, desde ella, a las vidas implicadas en procesos de explotación, si bien puede ser capturada como dato de consumo o mercancía, es activa en su sentido originario cuando se constituye en acto de resistencia. La obra de arte, como producto del trabajo, oscila entre un orden valorativo que la hace circular como mercancía, y un orden de significación social en el que produce algo diferencial que obliga a su público a involucrarse con sus contenidos, pensándola. En su origen, como producción de un artista, la obra es una emanación de las intenciones investigativas y vitales, y si bien su circulación como mercancía cambia la mayor parte de las veces su sentido, el sentido originario de la obra se mantiene incólume. La mercantilización del arte atañe al funcionamiento del campo de acción institucional y comercial del arte, y no altera la intención del artista, ya que dicha intención y significación inicial pueden ser activadas muchas veces más cuando despiertan posibilidades nuevas de resistencia. Según Walter Benjamin el espíritu del fascismo fundó la producción artística en conceptos de la tradición moderna como “creación y genialidad, perennidad y misterio” (1973: 18), que por su parte el mercado burgués vinculó estrechamente cualidades excepcionales de la personalidad del artista, transferibles a sus producciones en los rasgos de estilo y calidad formal. A medida que se ha consolidado el orden productivo capitalista, también ha desarrollado un orden valorativo de la significación social de la producción artística. Dado que la producción de una obra de arte, a lo largo de la historia, ha exigido el consumo de materiales costosos, el gasto de cantidades importantes de riqueza y el esfuerzo de personas altamente preparadas, su posesión, disfrute y comprensión han sido señales y privilegios de rango social. Este fenómeno ha sido constante a lo largo de la historia del arte occidental, desde sus iniciales denominaciones como esfera de producción autónoma separada de la técnica, y se hizo especialmente dominante con la consolidación de la modernidad.

Como contraparte de estos principios, Benjamin planteó un conjunto de tesis acerca de las tendencias evolutivas del arte en estrecha relación con las condiciones de producción, que fueran “utilizables para la formación de exigencias revolucionarias en la política artística” (Ídem: 18). Al hacer entrar en relación con las formas históricas, las preocupaciones sociales y las condiciones de producción, el estilo y la calidad formal de las obras resultan condicionados por tendencias políticas. La interconexión entre calidad y tendencia abre así la cuestión de la autonomía del arte en tanto campo de la producción, a lo cual responde Adorno en la formulación “El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo” (Adorno, 1983 (1970): 16). Es decir, que el arte encuentra la autonomía que le es propia al verse interpelado por el contenido no artístico presente en las acciones de la vida y logra interpelarla con los procedimientos que le son propios. A continuación se busca mostrar influencia del arte en espacios de la vida cotidiana, haciendo a lado la voz enunciativa del artista para poner sus técnicas y procedimientos en función de preocupaciones de las comunidades.

Diversos autores<sup>1</sup> han mostrado cómo, a partir de la consolidación del capitalismo de sobreproducción a finales de la década de 1960, con el comienzo del auge del culto a las estrellas de cine y televisión, la creciente oferta publicitaria de bienes y servicios, el valor de uso de los bienes cedía cada vez más terreno ante los goces secundarios del prestigio, la moda o el entretenimiento. En medio del auge de la oferta de consumo suntuario el arte circuló como una manifestación narcisista más en el mismo rango de las joyas y el entretenimiento. A comienzos de la década de 1980 diversos sectores de la opinión mundial (circuitos artísticos, culturales, políticos, económicos, del mundo de la moda y la farándula) fueron estremecidos por la noticia del extraordinario valor de 85 millones de dólares estadounidenses, alcanzado en una subasta por la pintura *Jarrón con doce girasoles* de Vincent van Gogh. Desde ese entonces esa suma ha sido rebasada con relativa frecuencia. En 2004 la obra *Niño con pipa* (1904) de Pablo Picasso, fue subastada en 104.1 millones de dólares. La cifra más alta de venta la alcanzó en 2011 *Los jugadores de cartas* (1892-93), última versión de este motivo, típico de la madurez del pintor Paul Cézanne, adquirida en una transacción privada por la familia real de Catar, por el valor de 250 millones de dólares. La lista de estos

---

<sup>1</sup> El texto se referirá directamente a argumentos de Theodor Adorno, Pierre Bourdieu y Hans Heinz Holz, en lo que respecta a la inclusión de la obra de arte en los bienes de consumo de sobreproducción.

precios es larga e incluye, además de otras obras de Picasso y Van Gogh, obras de artistas como Jackson Pollock (*Número 5*, 1948, 140 millones), Wilhelm de Kooning (*Mujer III*, 1952-53, 137,5 millones), Gustav Klimt (*Retrato de Adele Bloch-Bauer*, 1907, 135 millones), Andy Warhol (*Ocho Elvises*, 1963, 100 millones), Peter Paul Rubens (*La masacre de los inocentes*, 1611-12, 76.7 millones), Tiziano (*Retrato de Alfonso d'Avalos*, 1533, 70 millones).

Las calidades particulares derivadas de la autonomía, del talento o de la capacidad de propuesta experimental que pueden sustentar el valor histórico de las obras, no explican del todo las razones de su extraordinario valor de mercado, aunque sí contribuyen a promoverlo en las transacciones. Al interior del mercado, “los clientes de la cultura se rebelan contra la autonomía de la obra de arte porque la convierte en algo mejor de lo que ellos creen que es” (Adorno, 1983 (1970):31) y la mejor forma de derrotar la pretendida autonomía siempre será apropiársela, Adorno anunciaba ya cómo la autonomía entraría a ser así a lo sumo un argumento más del mercado, un plus de venta. Hans Heinz Holz, por su parte, hace patente que el mercado equipara la obra de arte a las joyas o las antigüedades, como cosas que permiten adquirir con ellas una información teórica, algo que en un momento dado representaban o una función original que cumplían, y que siguen declarando en el modo y manera en que se constituyeron como tales, pero ahora en la forma de emblema para el rango de su propietario. (1979: 14-15)

Adorno hizo evidente en su *Teoría estética* que la inclusión del arte entre los bienes de la sociedad de consumo se basa en la visión subjetivista del arte, consolidada a partir de su delimitación como tema de los estudios estéticos del siglo XIX. La concepción estética, según éste, arrancó al arte de su esencia creadora, cuya base más originaria es la vida del artista, con sus intereses y opiniones, para instaurar el sentido en la receptividad del espectador. En esa condición el arte pierde su origen y esencia, y los ejes de sentido que le quedan es convertirse en una cosa más entre las cosas y servir como “vehículo de la psicología de quien la contempla” (Adorno, 1983 (1970):31). En tanto cosas producidas para la recepción, las obras de arte ingresan al mercado como índices del refinamiento y las aptitudes sensibles de sus poseedores y ya no pueden producir más sentido que la sustitución del sujeto por el deseo estereotipado de sí mismo que cree percibir en ellas.

Según Pierre Bourdieu, el fenómeno sociológico de la recepción del arte permite constatar que artista y consumidor objetivan su aptitud excepcional de encaminar las ‘buenas’ elecciones en materia de arte en los dos extremos del intercambio y, ya que ambos reconocen y expresan en público sus aptitudes sensibles para reconocer el valor de ese objeto extraordinario (uno mediante la exposición de su obra y otro en su admiración pública a la obra y al artista), sus valoraciones pueden ser constatadas o desautorizadas por un consenso de legitimidad en asuntos de gusto (aquí cabe todo el esnobismo posible). Este consenso de legitimidad, es el “espacio de producción de producción”, en tanto produce las condiciones de posibilidad del artista como “productor de objetos sagrados, de fetiches, o, lo que viene a ser lo mismo, la obra de arte como objeto de creencia, de amor y de placer estético”. (Bourdieu, 1990 (1984): 168)

Al entrar al mercado suntuario, las obras de arte se presentan rubricadas como emblemas de posesión exclusivas, también como objetos únicos e irrepetibles, productos de una fuente limitada cuya garantía es la firma del artista (y certificaciones de autenticidad), y los terrenos de su producción quedan disociados. Bourdieu registra el hecho de que el nombre del maestro efectivamente es un fetiche (el mercado ofrece Picassos, Monets, Van Goghs como ofrece vidriería Lalique o Tiffani’s, joyería Fabergé, o automóviles Rolls Royce, trajes Yves Saint Laurent o perfumes Chanel). Se trata de nombres asociados al consenso de calidad entre un conjunto de “agentes que tienen intereses en el arte, a quienes interesa el arte y su existencia, que viven del arte por el arte, como productores de obras consideradas artísticas, críticos, coleccionistas, intermediarios, conservadores, historiadores del arte”, especialistas, académicos y público cultivado en cuestiones de gusto (Bourdieu, 1990 (1984): 169). Este conjunto, llamado por Bourdieu *Campo del arte*, cierra el círculo de la recepción como verdadero productor del valor del mercado.

Estas condiciones nos llevan a la conclusión de que la objetivación que se realiza desde el punto de vista del consenso de aceptación social del arte, como producto de la división social del trabajo, es la fuente de su fetichización. Por eso la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla en el ámbito de la aceptación de las obras de arte sino en el ámbito previo de su producción misma (Adorno, 1983 (1970): 299), esto significa trasladar la búsqueda del sentido de las obras, del desinterés del espectador a los intereses del artista (con los posibles matices, que pueden ir desde el afán de gloria hasta las tomas de posición sobre lo justo, pasando por las dudas y creencias metafísicas).

Un aspecto determinante del rumbo que ha tomado gran parte del arte contemporáneo tiene que ver con este retorno del interés, que el filósofo Giorgio Agamben caracteriza retomando el planteamiento nietzscheano, según el cual la figura mítica de Pigmalión representa el anuncio del interés vital que el artista ha puesto de nuevo en juego en la producción de la obra:

Pigmalión, el escultor que se exalta debido a su propia creación, hasta el punto de desear que no pertenezca más al arte sino a la vida, es el símbolo de esa rotación que va desde la idea de belleza desinteresada como denominador del arte, hasta la felicidad, es decir, a la idea de un ilimitado acrecentamiento y potenciación de los valores vitales, mientras que el eje de la reflexión sobre el arte se desplaza del espectador desinteresado al artista interesado. (1998 (1970): 11)

Se trata del interés implicado en el tipo de experiencias que derivan de la vida ordinaria, con sus luchas y esperanzas, los afanes que en el arte buscan la obra, y en la vida concentran esfuerzo en el trabajo. El arte se levanta como intensificación del valor sensible de la vida y consciencia renovada del poder transformador de la producción, que resiste al orden valorativo y clasificatorio, insertando nuevos objetos y, con ellos, nuevas espacialidades en el mundo. Si bien el tiempo del arte está poblado por los afanes relativos a la realización de una obra, gran parte del tiempo de la vida está ocupado por la búsqueda del sustento mediante el trabajo. Una obra de arte es algo que no se identifica *ipso facto* con los resultados normales de un proceso de trabajo, sin embargo, como lo expresó Guy Debord, en una obra “aquello que cambia nuestro modo de ver las calles es más importante que lo que cambia nuestro modo de ver la pintura” (Citado en Camnitzer, 2008: 318). Como realización del interés el contenido vital de la obra, al no concluir en un producto, termina siendo algo que no se puede comprar o usar. Esa faceta del arte nos dice algo fundamental sobre el interés vital del trabajo mismo.

El interés que el artista tiene en el mundo, en su condición de ciudadano y existente, ayuda a tejer la cercanía entre vida y arte, pasar de una al otro convirtiendo a la creación artística en un tipo de investigación fundamental cuyos hallazgos tienen directa aplicación en la vida. La filósofa colombiana Consuelo Pabón planteó una concepción de la relación arte/vida, según la cual el acontecimiento artístico es un tipo de experiencia que da un nuevo sentido a la existencia, “El artista se sumerge en el caos de su época, pero en vez de quedarse en la crítica social o en el espectáculo de la catástrofe,

selecciona el acontecimiento que brilla dentro del caos y lo transforma en arte y vida” (2000: 77-78). El artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer hace evidente que la relación arte-vida, al implicar la toma de posición por parte del artista, incluye las tensiones y roces con los polos de poder, y por eso “el problema quizás se debiera formular entonces más certeramente como Arte/Vida/Política”. (2008: 36)

Este cruce de intereses que atraviesa al arte contemporáneo, sugiere preguntas como ¿Qué es lo que el arte puede ayudar para alumbrar los aspectos de la vida no alcanzados por las formas institucionalizadas de la investigación hasta ahora dominantes? Las posibles respuestas que procederían de la estética son desbordadas por aquellas planteadas a partir de la acción sobre el mundo, donde se entretrejen relaciones de sentido entre arte, vida y política.

Desde la segunda mitad del siglo veinte se ha hecho visiblemente recurrente que espacios tradicionalmente destinados a la exhibición, venta o consolidación pública de productos artísticos sean intervenidos por objetos, eventos o estructuras que rebasan o interfieren los contenidos y expectativas de una contemplación ‘puramente artística’—entendiendo por ésta aquella que permite a un público realizar valoraciones subjetivas, juicios de gusto, observaciones de calidad formal y localizaciones estilísticas e históricas a las obras—. Ya sean llevadas por artistas o por otro tipo de participantes de los foros del arte, de la opinión, del mercado, de lo social o la política (acciones de boicot o protestas interpelantes ante el aburguesamiento o el vaciamiento de sentido vital de los eventos del campo del arte). Estas manifestaciones revelan la urgente necesidad de que el arte intervenga en las discusiones y movilizaciones que expresan preocupaciones éticas, políticas o económicas, para contaminarlas de creatividad, intensificación sensible, voluntad experimental. No se trata realmente de una redefinición sino de un llamado al origen constitutivo de todo pensamiento artístico que ya Theodor Adorno había reconocido: “El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo” (1983 (1970): 16). Es decir, que el arte pierde la autonomía que le es propia si no se ve interpelado por el contenido no artístico de la vida y a la vez no logra la aptitud para interpelarlo con su contenido propiamente artístico; porque los puentes que trazan vínculos entre los espacios del arte y la vida, trazan a la vez vínculos que implican en espacios vitales a las personas.

El arte contemporáneo de América Latina se ha desarrollado en medio de intentos de circunscribirlo en matrices del arte internacional inscrito en los centros económicos y culturales, y desde una realidad política compleja, llena de contradicciones y vacíos que afectan las posibilidades de su alcance o su fe en sí mismo. La capacidad de presión del mercado internacional sigue alterando los flujos de la vida, del trabajo, del pensamiento (incluido el arte), con matices variables, en la mayor parte de los países latinoamericanos. Un número creciente de artistas abandona los circuitos consolidados de las galerías, los museos, los dealers en busca de espacios de actuación menos colonizados por el mercado, menos estandarizados por el flujo de estereotipos de las industrias del entretenimiento y de la cultura, menos capturados por los dispositivos de formalización del pensamiento creativo. Estos movimientos manifiestan el interés de los artistas en intervenir de modos activos en discusiones y movilizaciones sociales, con intenciones políticas. Este matiz político del arte, como lo define Luis Camnitzer, se propone de modo consciente

...intervenir (y no simplemente reflexionar acerca de) las relaciones de poder, y esto necesariamente implica las relaciones de poder en las cuales existe. Y hay otra condición: Esta intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no sólo en su forma y en su contenido, sino también en su modo de producción y circulación. (2008: 332-333)

La producción artística que resulta de esta actitud, al no recibir -en su momento- aval de circulación por institución ni mercado alguno, corre el riesgo de no cristalizar en fama ni riqueza para sus productores pero gana en sentido y aplicabilidad vital. El logro de las obras no reside en la elección, ni siquiera en la construcción de sus formas, sino en la apertura de ámbitos posibles en el mundo ya existente, donde se logre abrir el sentido del actuar de la vida humana, y no sólo la del arte.

Sobre esta relación, a propósito de la celebración de la octava Bienal de arte de La Habana, titulada “El arte con la vida”, en medio de las dificultades derivadas de un boicot recrudescido del gobierno estadounidense y varios de la Comunidad europea, denunciaba Hilda María Rodríguez:

Frente al canibalismo espiritual, la esquizofrenia política, la disfunción de las políticas culturales, es comprensible la relocalización de las prácticas desplazadas. Muchos han coincidido en que la producción de cultura significa producción de vida cotidiana. Pensemos entonces en la viabilidad de fórmulas

de influencia del arte en los espacios de la vida, incluso a través de viejos patrones que puedan encontrar su sentido en el nivel social. (2003: 24)

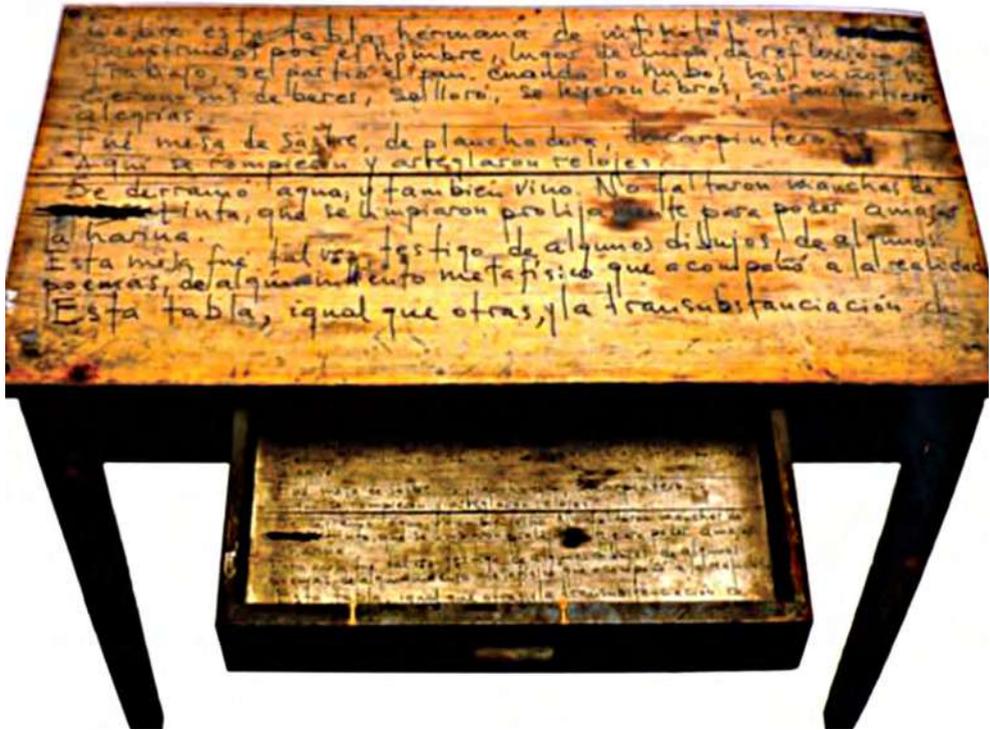


Imagen 7. Víctor Grippo (1936-2002): *Tabla*, 1978.

Un ejemplo de este tipo de apertura es la obra ‘Tabla’ (1978) del artista argentino Víctor Grippo, una mesa común y muy usada, sobre cuya superficie escribió a mano alzada el siguiente texto:

Sobre esta tabla, hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de reunión, de reflexión, de trabajo, se partió el pan cuando lo hubo; los niños hicieron sus deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías. Fue mesa de sastre, de planchadora, de carpintero... Aquí se rompieron y arreglaron relojes. Se derramó agua y también vino. No faltaron manchas de tinta que se limpiaron prolijamente para poder amasar la harina. Esta mesa fue tal vez, testigo de algunos dibujos, de algunos poemas, de algún intento metafísico que acompañó a la realidad. Esta tabla, igual que otras, y la transubstanciación de... (Sic).

Gran parte de la potencia expresiva de la obra reside en lo común y gastado de la mesa, y la poca pretensión formal y técnica del artista, otra parte reside en el carácter cotidiano de la escritura y las pocas pretensiones formales del texto. Mucha de la fuerza de la obra reside fuera de sí, a donde la conduce el artista: la obra ya no se ocupa de sus técnicas, de sus procedimientos, de sus materiales sino de los de la vida. La obra rompe el ámbito del predominio del objeto artístico, al renunciar a una visión estética o formalista, el arte se corre a un lado para dejar que aparezcan procedimientos y preocupaciones de la vida.

Derivada de esta obra, Grippo realizó un montaje llamado *Mesas de trabajo y reflexión* para la quinta bienal de La Habana, en 1994, que consistió en la instalación de un grupo de mesas viejas y usadas, con textos escritos y algunos objetos y materiales sobre ellas, en un espacio de la Quinta del Morro. Según los testigos, Grippo “llegó a La Habana con las manos vacías”, ya que había pedido que las mesas fueran conseguidas allí, “Mesas ya usadas (cuanto más usadas mejor, las más simples y menos decorativas que podamos obtener)” (Llanes, 2004: 43). Ese era un año difícil para la economía cubana, y aún más para la bienal, cuya celebración se había tenido que posponer un año por dificultades económicas, unas mesas fueron encontradas por el mismo Grippo en una escuela vecina del centro Wilfredo Lam (sede de la bienal), eran mesas averiadas y algunos pupitres, también averiados; otras al parecer procedían de un restaurante que las había desechado. Dice Lilian Llanes presidenta en ese entonces del centro Wilfredo Lam: “con todas esas mesas gastadas por su uso, un poco de tierra, un pedazo de tela, un cuchillo, un espejo, algunos granos, una gran poesía y mucho de humanidad, comenzó Víctor Grippo su obra de la quinta Bienal de La Habana”. (2004: 44)

Consciente y solidario de las dificultades de la bienal, Grippo construyó finalmente un ambiente acogedor alrededor de las mesas, que hacía sentido alrededor de las preocupaciones de muchos habitantes de Cuba, Latinoamérica y el Tercer mundo. Los textos y objetos sobre las mesas agrupaban en el mismo espacio diferentes niveles del conocimiento que emana del trabajo. El trabajo del poeta, el sismólogo, el herrero, el ingeniero, el pensador, juntos en la obra del artista, eran el trabajo del hombre, el conocimiento y trabajo colectivo cuya obra es el mundo.

La obra hizo patente que el mundo, condición que el hombre ha dado a su existencia, ha sido construido por la reflexión y el trabajo del hombre, y por

tanto podría ser cambiado por la acción de éstos. Igual, ponía en primer plano el hecho que el mundo en que hemos nacido ya estaba formado. Dada la carga histórica que antecede al mundo, la existencia emerge con carácter fáctico para hacer comparecer lo descubierto en él. Luego de nacer a la vida nos espera nacer al mundo, aprender todo lo necesario para actuar en él, para vivir como hombres dentro de él. Por eso Arendt subraya el hecho de que el mundo mantiene su estabilidad mediante el trabajo que produce las cosas y, con ellas, el sentido de la realidad: “La realidad y confiabilidad del mundo humano descansan principalmente en el hecho de que estamos rodeados de cosas más permanentes que la actividad que las produce, y potencialmente incluso más permanentes que las vidas de sus autores.”(1993 (1958): 109). El mundo puede constituirse así en un ámbito cerrado en el cual nuestra existencia tiene un lugar prefijado desde antes de nacer, como la jarra, el zapato o la mesa. La obra de Grippo va un poco más allá, en el ámbito de la obra el mundo experimenta una apertura.

Grippo ya había planteado la cercanía entre arte y trabajo en una obra anterior como ‘Construcción de un horno popular para hacer pan’, obra realizada en conjunto con el artista Jorge Gamarra y el trabajador campesino A. Rossi para un evento a aire libre<sup>23</sup>. El artista planteaba la importancia de la recuperación del trabajo colectivo, y hacía alusión al desplazamiento del campo a las ciudades de su país, Argentina.



Imagen 8. Victor Grippo (1936-2002): *Construcción de un horno popular para hacer pan*, (con la colaboración de Jorge Gamarra y A. Rossi), Arte e Ideología –CAYC al aire libre –Arte de sistemas II, plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, 1972.

Los pasos de desarrollo de la obra planteados por Grippo fueron “a) construcción del horno, b) fabricación del pan y c) partición del pan”; más

<sup>2</sup> Reducción típica de procesos como la estadística, estratificación social, del consumo y de la moda.

<sup>3</sup> Formó parte de la muestra “Arte e Ideología –CAYC al aire libre –Arte de sistemas II”, en la plaza Roberto Arlt de Buenos Aires en 1972.

el intercambio de información con todos aquellos que pasaban, en el cual se buscaba un resultado pedagógico (Camnitzer, 2008: 36). Según el artista y escritor uruguayo Luis Camnitzer la obra de Grippo ponía en acción estrategias unificadoras de agitación y construcción. Tres días después de la inauguración, la exposición fue clausurada por la policía, al determinar que varias de las obras contenían sentidos políticos indeseables para el Estado. Durante las décadas de los sesentas y setentas una gran cantidad de obras de arte fueron censuradas o clausuradas porque, a los ojos de los agentes del Estado, promovían ideas de carácter subversivo. Y era claro que al salir de la burbuja estética para intervenir en discusiones éticas y políticas el arte pasaba a la esfera de la resistencia, muy cerca de la movilización social.

En palabras de Luis Camnitzer “en el contexto latinoamericano, no importaba qué posición uno tomaba, siempre significaba coquetear con la subversión” (Camnitzer: 2008: 22). Realizar un horno en lugar de una obra de arte coqueteaba con la subversión porque hacía ver que el artista es ante todo un existente que construye e inventa espacios del mundo y no solamente ocupa los ya disponibles (en la vida y en el arte). Con el horno y el pan se abre el mundo en el sentido de que reclama la ampliación y mejora de las condiciones para pensar y vivir la vida. Contemplada como obra de arte, en la calle y no en la panadería, la cosa que es un horno permite aparecer al existente que necesita el pan, al panadero que trabaja, al albañil que hace hornos y al artista como miembros de la misma comunidad de trabajo que, juntos, luchan por liberar espacios para la vida tal como se está viviendo en el momento, en su condición histórica.

Hannah Arendt, anotaba cómo tanto el desprecio del trabajo en la concepción antigua de Occidente, como su glorificación en la teoría moderna, “proceden de la actitud subjetiva o actividad del trabajador, desconfiando de su penoso esfuerzo o elogiando su productividad”. El mismo Marx olvida que “la diferencia entre un pan, cuya <expectativa de vida> en el mundo es apenas de más de un día, y una mesa, que fácilmente puede sobrevivir a generaciones de hombres, es mucho más clara y decisiva que la distinción entre un panadero y un carpintero” (Arendt, 1993 (1958): 107). Porque el trabajo del artista, del panadero, del carpintero son expresiones de una misma lucha de la vida: esfuerzo que tiene sentido si de él derivan las mejores posibilidades de llevar el sustento al hogar.

Si bien los teóricos y los economistas que han fijado su atención en el problema de la producción (Marx incluido) desestiman la importancia al destino final del producto, la obra de Grippo plantea problemas concretos con el pan y la mesa: se necesitan panes en las mesas de los carpinteros, y mesas en los hogares de los panaderos, el valor del pan y la mesa reside en el sentido que cobran en uso vital y cotidiano, cuando no faltan. Pero es claro también que se necesitan panes y mesas en la vida del artista, lo que queda abierto ahora es la cuestión ¿se necesita arte en las vidas de panaderos, carpinteros, obreros?

En el año 2006, en la IX Bienal de La Habana, el artista cubano Alexis Leyva Machado, conocido en el medio artístico como Kcho instaló en la Plaza Vieja la obra *Vive y deja vivir*. La obra era una pila de cerca de 13 mil piezas de ladrillos de barro con la formas de barcos, realizados por artesanos de su pueblo en La isla de la Juventud. Los ladrillos podían ser tomados por la gente para llevárselos, en la cantidad que quisiera. El día de la instalación una gran cantidad de gente se acercó a llevarse los ladrillos, algunos llevaron de a uno, otros usaron bolsas y carretillas para llevar más cantidades, Kcho firmó muchos de esos ladrillos a quienes lo pidieron. Varios ladrillos fueron a parar a lugares de exhibición en las casas de coleccionistas o amantes del arte pero la mayoría fueron destinados por las personas a realizar reparaciones en sus casas o a edificar algún tramo de un muro en el hogar. Kcho contempló esas modalidades de relación con la obra: “Si te obsequio uno de estos ladrillos y llegas a tu casa y lo colocas sobre una mesa, tendrás un objeto de apreciación; pero si logras llevarte dos mil, hasta podrías fabricar un cuarto de cuatro por cuatro” (Arte al día, 2006). La instalación artística fue desinstalada para convertirla en espacios para vivir, esa fue la intención de Kcho desde el comienzo.



Imagen 9. Kcho: *Vive y deja vivir*, Plaza vieja, IX Bienal de arte de La Habana, 2006.

Para la X bienal, en 2008, luego de que Cuba hubiera sido fuertemente afectada por los huracanes Gustav, Ike y Paloma, Kcho presentó, junto con un grupo de artistas de múltiples formas de expresión, reunidos y liderados por él, llamado *Brigada Martha Machado* (en homenaje a su madre), varias tiendas de campaña que se instalaron en el foso del Morro. Los artistas, acampados en las tiendas, se pusieron a la orden de los habitantes de las regiones azotadas por los huracanes, para realizar espectáculos de magia, zancos, payasos, música, baile, talleres de artes visuales, murales, y además realizaron labores de reconstrucción, reparación de casas y otros oficios con la gente. Las tareas que se propusieron cada día eran arrancar sonrisas, curar heridas del corazón y ponerse a la orden para lo que hiciera falta



Imagen 10. Kcho: *Brigada Martha Machado*, Foso del morro, X Bienal de arte de La Habana, 2008.

Las tiendas de la bienal estaban dedicadas a labores de intendencia, dormitorio, sala de video, galería y talleres de arte. La brigada viajó por distintos lugares de Cuba afectados por la destrucción, teniendo por meta central acompañar a las personas en su drama, quedándose con ellas y viviendo con ellas su situación. Dos años después, tras el terremoto de enero de 2010 que destruyó parte del territorio de Haití, la brigada llegó junto a otras brigadas de ayuda médica y logística enviadas por Cuba e instauró un campamento durante 40 días. La permanencia de la brigada junto a las víctimas de los desastres se diferenció de otras brigadas de ayuda en que los artistas compartieron tiempo no profesional con ellas, más allá de la ayuda caritativa o la beneficencia, con sus consignas de “arrancar sonrisas” y “curar las heridas del alma” acompañaron sus existencias, cocinaron y comieron la misma comida, convivieron con ellos como amigos.

Las arduas jornadas tuvieron un objetivo declarado: arrancar muchas sonrisas para sanar las heridas del alma. Acróbatas, magos, payasos, músicos, bailarines, artistas visuales trabajaron en campamentos, refugios, hospitales de campaña, el arte estaba muy lejos del nicho del desinterés estético, Kcho completamente interesado en las personas decía: “¿cuál es el papel de un artista? ¿Cuál es la función nuestra? Crear ¿crear qué? Crear bienestar, crear sueños, pero sueños reales para el hombre, crear luces, colores, que son caminos en la búsqueda de la felicidad del hombre” (Kcho, 2008).



Imagen 11. Brigada Martha Machado: *Intervención social* en Haití, 2010.

Porque el sentido de la existencia es más dinámico que el de las cosas, y puesto que el mundo es obra del trabajo sumado de todos los hombres, es completamente legítimo esperar que ese mundo, que ha abierto una realidad confiable, ofrezca las condiciones para desarrollar en él la mejor vida posible para todos los hombres o, de no poderlas ofrecer, permita subvertir su orden para buscarlas.

Obras como la de Grippo y Kcho alteran la percepción del orden instituido, cargando la realidad de contenidos dinámicos que alientan la transformación de la vida. El carácter dinámico que imprime a la percepción del mundo constituye la base del acontecimiento del arte, al abrir espacios. Como lo ha resaltado Camnitzer, “dada la intensidad de la carga política que tiene la vida cotidiana en Latinoamérica, no sorprende que mucho del arte refleje esta tensión, y que a veces sobrepase los intereses concretos que uno espera de las definiciones tradicionales del arte” (2008: 33). Las definiciones de lo que es arte no han salido inmunes al potencial expresivo y político que las geografías periféricas han insertado en sus exhibiciones, colecciones, museos y termina tomando matices políticos. Estos ejemplos plantean sentidos de la libertad creativa en tanto vivencia concreta, cercana al arte, a partir de una búsqueda de casos en que vida y arte se contaminan recíprocamente en el arte contemporáneo de Latinoamérica. El arte emerge como conjunto de técnicas y procedimientos que ayuda a la vida a descubrir incongruencias en el mundo, denunciar prácticas de dominación y colonización, y también a inventar formas de acción e invención para cambiarlo.

### 3. Uso/Consumo

#### El mundo a la mano

#### Una cosa es una cosa (María T. Hincapié), Brinco (Judi Werthein)

La interrupción de la habitualidad de los entes que conforman el entorno familiar (confiable) para poner en percepción las estructuras fundamentales que permiten producir su sentido sigue un movimiento cognitivo llamado por Martin Heidegger “desocultación”. La desocultación, propia del arte y las acciones creativas, constituye un acontecimiento que suspende la solidez del orden (social, ético, técnico, científico, filosófico) aceptado y desata cambios en los modos de vida mantenidos hasta entonces. Al ser tema del pensamiento los fundamentos del sentido pierden su carácter de presupuestos, se hacen susceptibles de impugnación, lo que quiere decir que desde el momento en que son enunciados explícitamente son elegibles y, si bien perdemos en certeza, ganamos la libertad de aceptarlos, rechazarlos o cambiarlos por otros. Pero hay una condición para que los principios fundamentales puedan ser enunciados: debe ser posible percibirlos, reconocerlos, y esto sólo es posible mediante la intervención previa de la acción artística desocultadora, que interrumpe la habitualidad, y con ella la confianza, del contexto. La desocultación constituye un “salto previo” propio del arte, anterior a la posibilidad de racionalización, teorización y enunciación de la conformación estructural del mundo.

Martin Heidegger percibió por la ruta de la determinación espacial de la existencia, la *respeccionalidad* (las cosas poseen un valor respecto de nuestros fines y nuestra vida) y circunspección (de las cosas en las diferentes zonas de la existencia), el camino hacia la cuestión fundamental de la pregunta por el ser. El componente inicial de la investigación heideggeriana es la estructura espacial de la existencia del hombre, en la cual su vida tiene sentido. El hombre es un ser que hace preguntas, que pregunta por el ser, esa es su ‘manera de ser’. La pregunta por el ser del hombre, tal como lo propone Heidegger, requiere una formulación óntico-ontológica: el hombre, un ente que pregunta por el ser (ontológico), participa al mismo tiempo del atributo ‘ser’ (óntico), y también es el ente que existe preguntándose por lo que hace del ser el modo

de su existencia (óntico-ontológico). Según Heidegger la existencia es la estructura originaria que permite desplegar el habitar, en la forma de ser/estar-ahí (*da-sein*) en-el-mundo. Sólo nos es posible preguntar por el sentido de la existencia desde la experiencia misma de existir, originaria y a la vez oculta al pensamiento. En nuestra posición, óntico-ontológica, el preguntar mismo es un acto de la existencia, que se constituye en pregunta: ¿Qué es la vida?, ¿qué propósito tiene la existencia?, ¿para qué esforzarse?

Estas preguntas se afinan en una pregunta que parece imposible siquiera de formular: la pregunta por el ser. La situación es angustiada, problematizar la existencia nos hace perder la inicial familiaridad con el mundo. La angustia de la separación hace del hombre un ser ‘arrojado en el mundo’ que pregunta ¿quién soy?, ¿qué soy?, pero no tiene los elementos para siquiera formular la pregunta del ser (para preguntar ¿qué es el ser? tendríamos que poseer un saber previo sobre el ser que el ser es). La angustia puede conducirnos a la parálisis. Se fuga entonces el sentido que aliente el esfuerzo o la persistencia, y da lo mismo hacer las cosas que no hacerlas, no hay razones claras para despertar, madrugar o levantarse del lecho, para hacer planes, la vida no tiene sentido. Salir de la caída requiere que el sentido retorne, no porque las preguntas se resuelvan sino porque dejan de paralizarnos. Ese ser arrojado debe hallar de nuevo la familiaridad que dote de sentido su entorno y las operaciones ejercidas en éste. El *Da-sein*, expuesto a la infinitud y la falta de sentido, ha de concentrarse en las estructuras que su actividad alcanza a afectar, ocupándose de su mundo circundante. La operación clave para el retorno del sentido es el cuidado que al ocupar al existente, dota de sentido, provee metas, a su vida.

El término ‘mundo’ es usado por Heidegger en su sentido más ordinario, el que hace referencia a la estructura espacial asociada a nuestras prácticas (el espacio del arte, el espacio de la vida cotidiana, con sus acciones y sus desplazamientos), y no al espacio físico-técnico (Galileo, Newton, según el cual el mundo comprende el dominio último y absoluto que contiene la totalidad de las cosas). Se trata del mundo a la mano, el que se recorre habitualmente, que nos ocupa, que cuidamos, el que solemos llamar cotidianidad. El mundo, en ese sentido, está constituido por el acontecer ordinario, es decir el conjunto de actividades que nos ocupan mientras resolvemos algún asunto de nuestra vida, y también por el conjunto de cosas involucradas en la estructura espacial que nos es familiar y en cuyo interior esta vida se desenvuelve.

La cotidianidad conforma el sentido del orden que nos orienta en el mundo, cada vez que queremos saber dónde está -o dónde debería estar- cada cosa. Las ocupaciones de nuestro mundo habitual requieren la ayuda de útiles, cosas que sirven para algo, alguna ‘función’ para la cual están ahí, a la mano, en una zona destinada para ellos, donde se espera encontrarlos cuando se necesitan. La condición de lo familiar es que no sea tema del pensamiento, es decir que se mantenga insignificante, para Heidegger la zona está a la mano más originariamente que las cosas que la ocupan, en esto reside el carácter de lo familiar, que no llama la atención (2006 (1927): 136). Cuando los útiles no están averiados, están bien fabricados y se encuentran en su sitio y a la mano (en su zona), nos ocupamos sin preguntar. Lo familiar de la zona sólo es visible cuando, por deficiencias en el uso, nos vemos obligados a interrumpir las ocupaciones, “Cuando no se encuentra algo en su lugar propio, la zona se vuelve, con frecuencia por primera vez, explícitamente accesible en cuanto tal” (2006 (1927): 129). Puede pasar que los útiles pierdan su insignificancia, que pensemos y preguntemos sobre ellos: ¿quién cerró la puerta?, ¿por qué se regó el agua?, ¿dónde está el martillo?, ¿Por qué no funciona el teléfono?, ¿Por qué la silla es tan incómoda? Y entonces ya no son confiables.

La tranquila habitualidad que permite al ser humano, en cualquier época y lugar, dedicarse a sus asuntos cotidianos está fundada en el aplazamiento de una acción fundamental de la existencia: preguntarse por el sentido de las cosas que hace. La determinación de cosa tiene su origen en una interpretación del ser-utensilio del utensilio, en el proceso de utilización encontramos su carácter, su familiaridad, cuando ni siquiera las miramos ni las sentimos. Eso es lo importante de un buen par de botas de trabajo, un “par de botas de campesino”, por ejemplo, como las pintadas por Vincent van Gogh. ¿Qué puede verse allí en el cuadro de Van Gogh?, pregunta Heidegger. Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato, un tipo de utensilio que sirve para calzar los pies, en el caso de las botas, con el fin de trabajar en el campo, donde son precisamente lo que son, pero “lo son más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante el trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente”. (2005 (1935-36): 23)



Imagen 12. Vincent van Gogh (1853-1890): *Un par de zapatos*, Museo Van Gogh, Holanda, 1886.

Las botas de Van Gogh son menos de lo que son cuanto más nos hacen pensar. No están ahí, listas para el uso, están pintadas en una obra de arte. No hay alternativa, sólo podemos mirar las botas y pensar en ellas, no son botas de confianza. Y sin embargo la pintura de Van Gogh lo es en la medida en que nos hace pensar. Lo que ocurre con las botas del cuadro de Van Gogh es que desde el comienzo no se esperaba que fueran confiables, insignificantes, todo lo contrario. Las botas fueron puestas en el cuadro para ser tema para el pensamiento:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este

utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora.  
(2005 (1935-36): 23-24)

El existente con sus preocupaciones y esperanzas, el mundo que recorre a diario y la tierra que lo alberga, lo llama y renuncia a sí misma en el regalo del trigo, se establecen en los bordes cerrados de la obra de arte. La interrupción artística de las estructuras que nos son habituales saca a la luz tipos de estructuras y registros sociales que normalmente confundimos con determinaciones y presupuestos incuestionables de la naturaleza. Si la habitualidad se funda en la ocultación de la problematización de las cosas, lo que se produce en la obra de arte es un 'estado de no ocultación' que Heidegger presenta con el término griego '*Aletheia*': "Verdad significa esencia de lo verdadero. Pensamos la verdad recordando la palabra que usaban los griegos. '*Aletheia*' significa el desocultamiento de lo ente" (2005 (1935-36):36). La desocultación del problema de la verdad es el acontecimiento artístico por excelencia. La verdad acontece en la obra de arte al 'instalarse' en ella la lucha entre la 'ocultación' de la potencia de vivir que resiste en su interior en la forma de naturaleza, y el 'alumbramiento' de la mundanidad abierta por el hombre.

Heidegger instaló la pregunta por el origen de la obra de arte en su carácter inicial de cosa. Hubo de traspasar la *artisticidad* de la pintura para que apareciera en ella el asunto mismo de las botas representadas, su *cosidad*. La interrupción de la familiaridad, la confianza tanto en la cosa como en la cosa-obra es lo que permitió la aparición del mundo. En la apertura de un mundo surgen otro tipo de preguntas que también comienzan por los útiles, preguntas que no son habituales como: ¿por qué hay quien no tiene zapatos? ¿Por qué el agua tiene precio? ¿Por qué hay disponibles tantas armas y tan pocos alimentos en el mundo? ¿En qué consiste el ser martillo de un martillo? Estas son preguntas que apuntan al origen del sistema dentro del cual, por ejemplo, labrar la parcela, hacer una silla, sentarse, golpear una puntilla con un martillo, reunir ladrillos para hacer una casa, pedir agua en un vaso, tienen sentido. La obra abre mundo al instalar los rasgos de una abstención, que da forma a la decisión histórica de un pueblo.

Para conocer el ser obra (*artisticidad*) del cuadro de Van Gogh hubo que buscar su carácter más originario, su *cosidad*, en la *cosidad* de las botas. El ser cosa (*cosidad*) de las botas estaba ya interrumpido en la obra de arte, por eso salió de lo oculto, a nuestra percepción, el carácter de 'ser de confianza',

su familiaridad, y con ella la zona del mundo recorrida cotidianamente por la campesina. Por eso dijo Heidegger que la plástica es “una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas” (2009 (1969): 29).

## Sacar las cosas del mundo

En el año 1990 la artista colombiana María Teresa Hincapié presentó por primera vez la obra *Una cosa es una cosa*, una acción en la que durante ocho horas fue desplegando el contenido de objetos de su casa en un pabellón de Corferias (complejo de bodegas destinadas a la realización de ferias comerciales, industriales de gran alcance en la ciudad de Bogotá), el espacio de exhibición elegido para la realización del salón nacional de artistas.



Imagen 13. María Teresa Hincapié (1954-2008): *Una cosa es una cosa*, Salón nacional de artistas, IV Bienal de La Habana, Galería Alcuadrado, Museo Iglesia Santa Clara, 1990/1998/2005.

Unas críticas reconocían originalidad en la obra, otras la veían simplemente extraña, y todas en conjunto buscaban inscribirla en categorías abiertas por ciertos artistas conceptuales de los años sesenta y setenta (Joseph Beuys, Gina Pane, Chris Burden, Chantal Ackerman o Laura Mulvey), que servían como puntos de referencia para establecer su contenido. Todas las críticas resaltaron el hecho de que la artista no proviniera de una larga trayectoria en las artes plásticas sino del teatro. El resultado final fue una instalación que perduró en

el espacio las semanas determinadas para el Salón de artistas, y el registro en video de algunos momentos de su realización.

Ante la obra, los conocidos y amigos que habían sido objeto de la hospitalidad y generosidad de la casa, habrán reconocido en los objetos los momentos de vida compartida con María Teresa. El pocillo en que el café les fue servido alguna vez, el vaso en el que se les ofreció agua o vino, el cojín que calmó su cansancio, la estufa que calentó el alimento compartido, las ollas que lo contenían y los platos en que se les sirvió, iban siendo alineados en una espiral creciente trazada en el suelo. El público que pasaba podía reconocer también cosas comunes (no había cosas lujosas, por otro lado no eran objetos abstractos sino iguales o parecidos a los disponibles en el mercado), parecidas a las de otras casas. La diferencia estribó en que su no pertenencia a ese lugar las hizo visibles al pensamiento.

La misma artista respondió años después, a una pregunta sobre su intención en *Una cosa es una cosa*:

Yo necesito el pocillito para tomarme el agüita, el platico para la comidita. Muchas personas las pueden ver desde muchos ángulos, unas lo pueden apreciar, otras no. Hay un texto del taoísmo que dice: “No hay que hacerse cosa en las cosas”. También la materia es muy mágica, está llena de energía, el vacío no más, de un pocillo es un tratado filosófico sobre el vacío; pero entonces depende como uno vea las cosas, pueden ser cosas o pueden ser otras cosas. (Hincapié, María Teresa Hincapié: Amó mucho la libertad y el riesgo, 2002)

Cada cosa aparecía en la obra como personaje de la existencia, cargada del pensamiento y la experiencia que había permitido o acompañado. Las cosas, puestas en el espacio artístico revelaban sus relaciones con otras cosas, las acciones y maniobras del existir de la artista y la energía de su paso por la vida. Las cosas nunca volvieron a la casa, la obra fue montada en otras dos ocasiones, pero el primer montaje marcó el acontecimiento que reveló una máxima para la vida: “no hay que hacerse cosa entre las cosas”, es decir nunca dejar completamente en lo oculto el carácter mundano de su aparecer. La casa de la artista nunca volvió a estar equipada como las casas típicas, unas cuantas fotos de obras suyas en las paredes, y lo apenas necesario para tomar el alimento, vestirse o descansar. Los últimos años de su vida tomó la opción radical de tener máximo tres unidades de cada cosa, una para ella, otra para su hijo y otra para un invitado posible. Dijo María Teresa en una ocasión que

“uno elige la existencia que le gusta y opta por formas de vida que le produzcan felicidad”, esto le fue posible gracias a que su obra y su vida perdieron toda distancia. El asunto aquí es que cuando el arte y la vida se acercan tanto, cada uno emana pautas para sentir y actuar en el otro. La familiaridad de acciones como comprar harina, escoger el tipo de pocillos, elegir el tipo de zapatos, combinar el uso de chaqueta, vestidos y pantalones, en la extrañeza de la obra de arte, develaban sus relaciones de sentido, problematizando las pautas de uso y consumo provenientes del mercado.

La obra de María Teresa nos pide buscar sus claves en la vida, y luego nos invita regresar a ella con nuevas claves emanadas de la experiencia con la obra. En primer lugar las cosas fueron sacadas de la casa para establecerse en el espacio, exterior y público, del arte, estaban ordenadas pero ya no eran útiles. Las cosas de la casa de la artista fueron arrojadas a un espacio al que no pertenecían originalmente, para ser partes de otra estructura, la de una obra de arte que se exhibía. Las pautas de organización estaban dadas de modo visible por una espiral rectilínea, y las razones para la cercanía, lejanía o secuencia entre cosas guardaban algunas huellas de su significado y uso, según lo expresó la artista en el texto que acompañó las muestras de la obra:

...grupos comunes. donde se parecen. porque son blancos. porque son de tela. porque son vestidos. porque son de plástico. porque son largos. porque son cubiertos. porque es loza. porque son frascos. porque se necesitan el uno al otro como la crema y el cepillo... (Sic) (Hincapié, Texto complementario al montaje de la obra Una cosa es una cosa, 1990)

Junto a las medidas expresadas con términos de la cotidianidad como ‘aquí’, ‘allá’, ‘en la esquina’, ‘a un lado’, de los grupos y la secuencia emergían relaciones vitales como la soledad, la dependencia, la hospitalidad. Otras pautas oscilaban entre la funcionalidad suspendida y una cotidianidad problemática: “todas las cosas están solas. todos estamos solos. un montón de arroz. un montón de azúcar. un montón de sal. un montón de harina. un montón de café. Un montón de cosas...” (Sic)(1990)

La desestructuración de las cosas de la casa las hizo extrañas de su ámbito cotidiano donde son útiles, y en esa extrañeza se hacían visibles. A la vez, estar viendo como obra de arte los objetos de una persona, objetos usados, pertenecientes a una vida, hacía extraño el ámbito artístico, que también quedaba a la vista. Había un gran desfase entre lugar y cosas, y esto desestabilizaba la

normalidad de ambos, sacándolos de su familiaridad, haciéndolos tema del pensamiento. La constante ida y vuelta entre vida y obra, restaba familiaridad al grupo de cosas, al tiempo que sembraba dudas sobre el carácter artístico de la acción. Esta desconfianza fue llevada por algunos de los asistentes, en mayor o menor grado, al volver, a sus casas. La posesión, uso y consumo de cosas aparecieron como marcas de la abstinencia, que en la acumulación y descarte sucesivos de los productos de un mercado en permanente actualización y obsolescencia, no hacían otra cosa que reclamar sentido.

Obra y vida entraron en una zona de frontera que alteró las dos. La artista trasladó operaciones y decisiones de una a la otra. Un año antes, en las obras como *Vitrina* y *Punto de fuga*, había realizado labores como barrer, trapear, planchar, acompañadas por diatribas y acciones problemáticas como besar una vitrina dejando la huella de sus labios en lápiz labial, pintar con jabón su cuerpo o aminorar la marcha de sus movimientos. La duración de las obras establecía significaciones que cuestionan el papel social de los trabajadores y las mujeres (*Vitrina* duró las ocho horas de la jornada laboral, en *Punto de fuga* trabajaba durante doce horas cada uno de los tres días que duró). La maduración posterior de su obra la llevó a la realización de acciones, con fuertes contenidos rituales, destinadas al cuidado de la tierra y la vida, como *Divina proporción*, *Hacia lo sagrado*, *Tu eres santo* y *Peregrinación hacia los Huicholes*.

La constancia y solidez de su obra le valió el reconocimiento nacional e internacional en diversos eventos artísticos, y un respaldo institucional, que no pasó de retórico, a proyectos de mayor escala como establecer cerca de la Sierra Nevada de Santa Marta un lugar para el aprendizaje del cuidado de la vida y la preservación del equilibrio entre la vida moderna y los flujos naturales, mediado por la sabiduría antigua de pueblos como el Arhuaco. Su obra final ya no tenía como destino las exhibiciones de arte sino el mejoramiento de las relaciones de la vida humana con la naturaleza.

El arte y la vida pasaban tan cerca uno de otra que se hicieron indiscernibles, María Teresa había inventado un arte de vivir que quiso enseñar hasta el momento de su prematura muerte. En la zona la fronteriza de arte y vida no es posible utilizar conceptos típicos de la crítica de arte o de la estética, hay un lenguaje propio del arte, que parte de la singularidad de la obra para que pueda desarrollarse en ella lo que podría hacer al arte propiamente universal, preguntas que van renovando el mundo: ¿Cómo encontrarle un sentido a la

existencia? “¿Qué tiene que ser la verdad, para que pueda acontecer o incluso tenga que acontecer como arte?”. (Heidegger, 2005 (1935-36): 41)

La obra de María Teresa Hincapié fue por el mismo camino del filósofo Heidegger, en dirección opuesta: la *cosidad*, interrumpida por la *artisticidad*, hacía patente la mundanidad. Esta interrupción requiere de la desestructuración de la zona, que suspende el sentido habitual. El espacio de la obra desoculta su propia espacialidad, su costumbre, su organización de lo familiar, su manera de disponer lo a la mano.

Siempre parto del espacio, porque el espacio está conformado precisamente de esa multiplicidad de espacios. Este espacio de tu oficina, es un espacio, pero afuera también hay un espacio del espacio, y así sucesivamente. Entonces, el espacio te habla del tiempo, cada espacio tiene tiempo, un ritmo, una velocidad, o tiene una lentitud, tiene quietud, tiene repetición... (Hincapié, María Teresa Hincapié: Amó mucho la libertad y el riesgo, 2002)

María Teresa reconocía cómo, en el aparecer de las cosas, en cada una de las zonas (como una oficina), el espacio le hablaba, salía de lo oculto, se abría. Sobre esto, Heidegger, a quien, la obra de Van Gogh le habló del mundo de una campesina, señala que el ser-obra de la obra (su *artisticidad*) existe solamente en la apertura. Al hacer visible la habitualidad que hace que los entes sean ‘de confianza’, se hacen visibles las estructuras fundamentales que constituyen el sentido de ese orden, su mundanidad. Sólo después de su puesta en problema es posible captar temáticamente un mundo, en esto consiste su “desocultación”.

Porque la artista abrió sitio en la obra para las cosas, con cada cosa abría la percepción de un sitio ya abierto antes que ella. Heidegger descubrió el aspecto más originario de la *cosidad* de una jarra en el escanciar, la oferta amable y generosa del vino o el agua, que existe antes que cualquier jarra particular. En el uso, el sentido se da al ocuparnos en detalles de nuestra cotidianidad, en la obra de arte el sentido se construye desde un afuera de la habitualidad. El artista abre un mundo, dentro de su obra, para las cosas y el contexto de sentido necesario para ponerlas en percepción. La pregunta fundamental es entonces ¿Qué es la cosidad de la cosa? ¿Qué es la cosa en sí? Por eso afirmaba Heidegger que sólo llegaremos a la cosa en sí si antes nuestro pensamiento ha llegado a la cosa como cosa. El escanciar de la jarra, la esperanza de vencer la miseria en los zapatos, el alojar, descansar, llegar,

tener un hogar en las cosas de la casa, son aspectos de una apertura que es liberada a la percepción en la vida y el arte: una espacialidad abierta en la presencia de las cosas y en medio de ellas el habitar del hombre.

## ‘Brincar’ la frontera

En agosto de 2005, en la exhibición de arte transfronterizo *in Site*, la artista argentina, inmigrante legal en Nueva York, Judi Werthein presentó la obra llamada *Brinco*. El proyecto es una intervención en la frontera entre México y Estados Unidos, que consiste en unas botas, diseñadas para ser portadas por los inmigrantes ilegales cuando cruzan de Tijuana a San Diego, equipadas con aditamentos como brújula, linterna, analgésicos, un mapa impreso en la suela desmontable, con las rutas ilegales más transitadas de Tijuana a San Diego, y símbolos como el águila mexicana y el águila gringa. Un bolsillo en la lengüeta para guardar dinero, medicinas u otras cosas que se necesiten durante el viaje, y en la parte posterior la imagen de *San Toribio Romo*, patrón de los emigrantes (muchos inmigrantes van a rezar a la Iglesia de *Santo Toribio Romo*, su patrono, antes de brincar).



Imagen 14. Judi Werthein: *Brinco*, Intervención, *In Site*, Tijuana-San Diego, 2006.

Las botas *Brinco* al tiempo que son una obra de arte, sirven a los inmigrantes ilegales para cumplir una meta de la vida, su uso hace parte de la obra. Las botas son buenos útiles para realizar las tareas de brincar el muro, huir de los guardias fronterizos y los granjeros estadounidenses que les disparan, orientarse, curarse de las heridas, es decir son de confianza para el migrante ilegal, cuya existencia es tomada en serio por la artista: “Si van a través de la

sierra, caminan ocho horas. Sus pies se lastiman. Hay muchas piedras y hay serpientes y tarántulas. Por eso son pequeñas botas” (Werthein, 2006). Con el objetivo de preparar la obra y determinar sus componentes, la artista recorrió el duro camino que hacen los inmigrantes ilegales, en condiciones muy favorables: acompañada de la patrulla mexicana y de día. De ese modo pudo conocer las características del terreno que recorren de noche y clandestinamente los ilegales: rocoso, lleno de acantilados, poblado de serpientes venenosas. Como lo resalta Werthein, tal vez el mayor peligro lo representa la *Minuteman*, asociación de ciudadanos de Estados Unidos que patrulla la frontera de noche, con sus rifles a esperar y tiran a matar.

Para producir las botas Werthein creó una compañía ficticia llamada ‘Brinco’, que funcionó con el modelo de otras, contratando, a costos muy bajos, una empresa productora de China. Con la intención de que la obra fuera activa en ambos lados de la frontera, quinientos pares de botas fueron distribuidos de manera gratuita entre personas que tenían planes de atravesar la frontera, en Tijuana, y los otros fueron puestos en venta en una tienda de calzado deportivo en San Diego, por un precio de 215 dólares más impuestos. El sentido de las botas osciló entre útiles confiables para una acción de la existencia para los ilegales de Tijuana, y mercancía suntuaria para ser consumida por compradores de clase media y alta en San Diego.

En Tijuana, las botas hablaban del mundo del ‘ilegal’. De modo análogo a la obra de Van Gogh analizada por Heidegger, podríamos decir de las botas: “en la oscura boca...” de las botas está grabada la fatiga y el miedo de los pasos veloces del inmigrante, en el ágil y liviano diseño de las botas está prometido el alivio del rápido avanzar mientras ladran los perros de los guardias y la ‘Minuteman’ a lo largo de los escarpados acantilados. En el hule se estampará la dureza y sequedad del polvo y las rocas del camino a San Diego. En los zapatos tiembla la futura promesa de sustento, el regalo de un trabajo conseguido. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa esperanza de vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio será un mundo prometido al inmigrante.

Las botas en los pies de los inmigrantes tenían valor de uso, al contrario, en San Diego, las botas, constituidas en mercancía, borran las huellas del trabajo contratado a bajo costo, las condiciones desfavorables de la vida de los

trabajadores que las fabricaron. Si bien una obra de arte es un objeto especial, su carácter originario de cosa permite que sea usada como tal. Según Hans Heinz Holz, la obra, aunque despojada de su magia, puede ser considerada y tratada como una cosa que representa algo, que declara algo, en el modo y manera que representa, sobre lo representado, “Es más, a causa de su función original es un emblema para el rango de su propietario y sigue siéndolo incluso en el caso de que su función original desaparezca en la forma secularizada de una joya...”(Holz, 1972-1979: 14-15). Son botas de 215 dólares más impuestos, mercancías fetiches que, al ser parte de una obra de arte, transfieren un prestigio narcisista a su comprador de San Diego. Sin embargo el comprador lleva las botas junto con una etiqueta que expone con claridad el grado de explotación contenido en la mercancía-botas (42 dólares al mes por una jornada de doce horas diarias de trabajo, la semana completa). Lo recaudado en la venta de las botas se destinó a la Casa del Migrante, un lugar que se dedica a recibirlos cuando llegan a Tijuana, darles un lugar para comer y dormir por hasta 15 días.

Unas botas, vueltas problemáticas por la intervención artística, conforman un paso de una investigación sobre el mundo, señalan zonas de frontera geográficas, económicas, raciales, que separan existencias. Las botas nos muestran cómo la apertura de mundo a un lado de la frontera, para unos existentes, significa el cerramiento de mundo para existentes al otro lado. Sobre la relación con el espacio había dicho Heidegger que la plástica consiste en “un poner-en-obra que corporeiza lugares y que, con éstos, permite que se abran las comarcas de un posible habitar humano y las comarcas de un posible permanecer las cosas que circundan y atañen a los hombres” (Heidegger, 2009 (1969): 33). Las botas abren mundo, allí donde está cerrado, por eso eran confiables para los inmigrantes, y probablemente para algunos de sus compradores de San Diego, pero resultaron dignas de desconfianza para los guardias, los funcionarios y muchos ciudadanos de ambos países, en general para todo aquel convencido y partidario de la forma como funciona la política y el mundo actual. La obra planteó un aspecto funcional que produjo una oscilación particular entre el arte y la vida. Trazando una clara diferencia entre el uso simple y a-problemático de una mercancía disponible en el mercado y el uso extendido de un objeto con aptitud transformadora de la existencia.

En su condición de obra de arte, Brinco absorbió como partes todos los aspectos de la vida que entraron en juego en el evento, interrumpiendo sus distintas condiciones de familiaridad. El desfase que el carácter del evento

aportaba a las botas era un detonante de sentido, propio de la estructura de cualquier obra, según Adorno “La separación de la realidad empírica que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado” (1983 (1970): 14), liberando lo vivo de aquello en lo que lo encierra la experiencia exterior y “cosista”. La vida que se desarrolla en el mundo recibe una invitación de éste a mejorarlo, siempre y cuando los presupuestos que lo sostienen no queden ocultos al existente. De ahí la importancia que tiene el acontecimiento de la desocultación. “El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento. El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones”. (Heidegger, 2005 (1935-36): 39)

La obra subvertía un orden espacio-temporal asignado a las vidas, que distribuye diferencialmente derechos y privilegios, vigilado y conservado por las instituciones y las corporaciones. Se trata de un sistema de marcas sensibles que descubre la existencia de un común, al tiempo con las delimitaciones que definen los lugares y las partes respectivas, que Jacques Rancière ha llamado ‘División de lo sensible’: “Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación a unos y otros participan en esa división.” (Ranciere, 2002: 3)

Con las botas se pone en problema el sistema de sentido dentro del cual unas botas visibilizan las diferencias de derechos de acuerdo al registro del status social de los usuarios-consumidores, un paso tortuoso y peligroso que hay que recorrer a pie cuando se es pobre, el uso legitimado institucionalmente de la amenaza de muerte a quien tome la opción de cruzar sin pasar antes por el examen de admisión –económico, racial, cultural, político– de las embajadas. Pasado un borde espacial el existente es un extraño, un invasor, un extranjero. Se pasa de un mundo a otro mundo, sin cambiar de época, y las posibilidades de ser, pensar y actuar cambian. Esa es la condición del extranjero, máxime cuando es indeseable. Para el inmigrante indeseable el mundo abierto, circunscrito dentro de bordes espaciales, se cierra. Si la patria del inmigrante ilegal no ofrece las condiciones de vida suficientes, esto se debe entonces a que allí se cierra el mundo, las cosas, lugares, saberes y acciones no corresponden con sus zonas por insuficientes, por averiadas, por inexistentes.

La calidez del hogar y el sentimiento de nación existen antes de la construcción de una casa y la fundación de un país. Con ese sentido se abre un claro en el bosque o en la selva, se despeja la zona que albergará la construcción. En esto consiste la noción de ‘abrir mundo’. Se abre mundo cuando las condiciones espacio-temporales de sentido y acción de la existencia se fundan o se ensanchan. “Sólo si somos capaces de habitar podemos construir” dice Heidegger. Para éste el dejar habitar es la esencia del construir que, a la vez, se completa con el erigir de lugares “por medio del ensamble de sus espacios” (Heidegger, 2001:118). Al interior del mundo que ha creado el trabajo del hombre hay zonas demarcadas, destinadas para actividades y ocupadas por cosas específicas. El actuar del hombre se circunscribe en un mundo con fronteras espacio-temporales. El hogar está limitado por las paredes y las puertas, la parcela por cercados, los estados por fronteras. La historicidad de la existencia exige que esta no se conforme con articularse en la apertura ya abierta, es necesario que el acontecimiento de ser se construya también en los hechos que cambian el mundo, en el ámbito de las decisiones y las acciones. La existencia se desplaza en tiempo y espacio, su búsqueda, que imagina y construye nuevas posibilidades de ser, abre el mundo.

## **4. La multitud trabajadora**

### **El objeto de la producción**

#### **Cuando la fe mueve montañas (Francis Allÿs)**

**E**n la base de la teoría económica, las razones para el esfuerzo, están en relación con las acciones tendientes a solventar la necesidad. El esfuerzo se justifica si está inserto en un proceso de trabajo del que deriven los bienes necesarios para la supervivencia, es decir cosas útiles. La relación esfuerzo-utilidad se establece bajo la doble condición de que un bien sea necesario y a la vez escaso. El esfuerzo requerido para la obtención de un bien determina otra clase de valor, el valor de cambio. Desde la primera teoría económica había sido determinado, como lo enunció David Ricardo, que si bien la utilidad es absolutamente esencial, la medida del valor de cambio proviene de su escasez y la cantidad de trabajo requerida para su obtención. Este valor quedará estrechamente vinculado con el concepto de fuerza de trabajo, tal como fue enunciado por Karl Marx:

...el trabajo es un proceso entre hombres y naturaleza, un proceso en el que, mediante su acción, el hombre regula y controla su intercambio de materias con la naturaleza. Se enfrenta a la materia de la naturaleza como un poder natural. Pone en movimiento las fuerzas naturales pertenecientes a su corporeidad, brazos y piernas, manos y cabeza, para apropiarse de los materiales de la naturaleza en una forma útil para su vida (2000 (1867): 241).

Esta definición determina que sólo el tipo de esfuerzo conducente a la consecución de bienes necesarios que son escasos puede ser considerado como trabajo. El trabajo, visto así, es esfuerzo que se justifica porque de él resultan cosas útiles, es decir valores. Pero en el seno del capitalismo, “las fuerzas productivas aparecen como completamente independientes y arrancadas del individuo, como un mundo propio ajeno a los individuos” (Marx & Engels, 1970), esto se debe a que el capitalista, en calidad de comprador del tiempo y fuerza de trabajo del obrero, “procura extraer la mayor utilidad del valor de uso de su mercancía”(Marx, 2000 (1867): 312). Al interior de la lógica de la ganancia, durante el tiempo comprado al trabajador, el capitalista consume

su fuerza de trabajo, pero el tiempo que el obrero consume para vivir debe robárselo al capitalista.

No obstante, la actividad laboral, al margen de las circunstancias históricas o sociales, de la durabilidad de sus productos, posee una ‘productividad’ suya, y dicha productividad, afirmó Hannah Arendt, “no se basa en los productos de la labor, sino en el ‘poder’ humano, cuya fuerza no queda agotada cuando ha producido los medios para su propia subsistencia y supervivencia, que es capaz de producir un ‘superhábit’, es decir, más de lo necesario para su propia ‘reproducción’” (Arendt, 1993 (1958): 103). Aquí se expresa un principio central de la crítica a la concentración de la riqueza: que el consumo de fuerzas requeridas por el trabajo debe compensarse con la obtención de un superhábit que sea transferible a la vida del trabajador, es decir, que nuestro trabajo produzca más de lo que consumimos para realizarlo. El plus trabajo construye bases para la mejora de las condiciones de vida del trabajador, el sustento de su familia y la articulación solidaria de la comunidad. La comunidad es ante todo el producto más logrado del trabajo, en tanto es el soporte del inicio y final de la vida de los hombres. La noción ‘obra del hombre’, principio central del pensamiento político y ético de los griegos antiguos, ha recorrido una larga tradición en el pensamiento occidental. Según la argumentación aristotélica, la finalidad de cada trabajo específico es un bien que le es propio, consistente en el producto de dicho obrar, así el producto del obrar colectivo del género humano debe consistir en un bien supremo, y este es la felicidad. La virtud que puede ser practicada por un individuo, sólo realiza su potencia plena en la medida en que expresa la multitud<sup>4</sup>.

Las formas contemporáneas de trabajo, según Paolo Virno típicas de la era posfordista, no permiten mantener más la tradicional distinción entre esferas de la acción humana como son trabajo, actividad intelectual y acción política. El filósofo caracteriza la fusión de esferas, que “constituye un rasgo fisionómico de la multitud contemporánea” (2003: 43), por medio de dos rasgos típicos del virtuosismo (en el sentido que suele tener en el arte: una interpretación de piano, una actuación teatral): primero, en tanto “actividad que se cumple (que tiene el propio fin) en sí misma, sin objetivarse en una obra perdurable, sin depositarse en un <<producto terminado>>, o sea un objeto que sobrevive a la interpretación”, y segundo, como “una actividad que exige

---

4 El concepto de ‘obra del hombre’, en su sentido más general, se mantiene como fundamento del concepto de trabajo en Karl Marx.

la presencia de los otros, que existe sólo a condición de que haya un público” (2003: 45). “La hibridación entre las diversas esferas (pensamiento puro, vida política y trabajo) comienza justamente cuando el intelecto, en tanto que principal fuerza productiva, deviene público” (2003:63), y “el intelecto deviene público cuando se une al trabajo” (2003:67). La unión entre intelecto y trabajo (asalariado) es absorbida en el aparato administrativo y reducida a cooperación laboral en la jerarquía del sistema productivo capitalista. De ese modo el virtuosismo se muestra como “trabajo servil universal” (2003:69). Aquí también cabe la advertencia de Negri, que el capital siempre reaccionará ante los valores que escapan de él en la producción e intentará someterlos en la distribución.

El “acto creativo”, tanto en el arte como en el trabajo, rompe las prisiones que lo intentan capturar como valor de mercado, al manifestarse como “fuerza actual”(Negri, Carta a Massimo, sobre lo bello, 2000: 54). La cuestión que plantea Virno es si es posible separar la facultad de pensar (general intellect) y el trabajo asalariado, y reunir, en cambio, intelecto y acción política. Ese cambio de relación reclama la superación del control administrativo por parte de una burocracia intelectual para producir una multitud llena de matices diferenciales de proyectos singulares, que toma las riendas de su propia existencia en un trasfondo común compartido, armado de fuerzas heterogéneas en contrapunto que construyen y negocian sus propias cadencias. Según Toni Negri “el fruto que brota del conjunto del trabajo humano acumulado, que determina valores y excedencias”, es un hecho creativo, cuyo valor más construido y universal, al tiempo que el más singular es el arte, comunidad (*multitudo*<sup>5</sup>) en el acto” (Carta a Massimo, sobre lo bello, 2000: 52). El arte se distingue de otros modos de producción (de plusvalía), constata Negri, en la medida en que es trabajo liberado, y “el valor producido es por tanto una excedencia de ser producida libremente” (Carta a Massimo, sobre lo bello, 2000: 53-54). El artista obra a partir de la colectividad, se beneficia del producto y el conocimiento de la comunidad, por eso su producción adquiere sentido si se revierte a las necesidades y las preocupaciones de los demás hombres.

---

5 El editor del texto incluye la aclaración de Negri sobre el término ‘Multitudo’, que evita el carácter despectivo que ha tomado ‘Multitud’ y busca denotar el sentido más spinozista, según el cual la democracia es la acentuación máxima de la actividad creativa de una “multitud rica”.

## La producción sin objeto

El 11 de abril de 2002, cerca de Lima (Perú), más de quinientas personas se reunieron, convocadas por el artista Belga-mexicano Francis Allÿs (con la colaboración de Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina), para correr una montaña usando palas. Al cabo de tres horas, la montaña (una duna) había sido corrida en una distancia de dos milímetros, resultado imperceptible pero que por medio de un proceso natural hubiera tardado posiblemente cientos de años y, lo más importante, no tuvo otra utilidad práctica que el hecho de lograr la reunión y la colaboración de tal cantidad de gente. Se trató de una acción artística llamada ‘Cuando la fe mueve montañas’, planteada dentro del marco de la ‘Bienal de arte de Lima’.



Imagen 15. Francis Allÿs: Cuando la fe mueve montañas, registro fotográfico y en video de la acción artística, Lima, octubre 2000- 11 abril 2002.

La noticia de la obra, que circuló en las crónicas sobre la bienal de arte y también mediante rumores, osciló entre el arte y la política, en un Perú que estaba viviendo el creciente malestar de la última fase del gobierno de Alberto Fujimori, instaurado cerca de una década en el poder. Reunirse para mover una montaña ubicada a las afueras de la capital de país podía ser visto como una metáfora de la forma de salir de la crisis. Una obra como esta pone en juego preocupaciones sobre el sentido de las cosas y

las acciones humanas: ¿Qué sentido puede tener tanto esfuerzo destinado a una acción sin un resultado productivo, rentable, visible? ¿Por qué los seres humanos invertimos a veces tanto esfuerzo en hacer cosas como estas? Y en general ¿Por qué esforzarse, ocuparse? Las respuestas más típicas que escucharíamos de cualquiera que se encuentre atareado, esforzándose, serían tales como: porque hay que pagar las cuentas, porque hay que hacerlo, porque al final del trabajo viene el descanso y la gratificación del salario, por la satisfacción de saber que pudimos hacerlo.

Claro que se trataba de un proceso entre hombres y naturaleza, un proceso de apropiación del material de la montaña, desplazando la tierra con la fuerza de muchos cuerpos humanos (brazos, piernas, manos, cabezas), lo que hizo distinto este trabajo de Allÿs es que se trataba de muchas personas colaborando en la realización de una obra de arte ‘inútil’ en varios sentidos: primero, no habría un resultado objetivado, un producto tangible (hay objetos tangibles de carácter artístico, producto de la actividad de muchas personas, como estatuas, templos, monumentos, lugares turísticos); segundo, no produciría una ganancia objetivable en términos económicos, un bien intercambiable. Este es el sentido en que Teodor Adorno encontró que el arte es trabajo liberado en tanto vacía de su carácter fáctico las fuerzas y relaciones de producción de la sociedad para retomarlas en su carácter formal, por eso “apenas si hay algo que pueda ser hecho o producido en arte que no tenga su modelo, por muy latente que esté, en la producción social” (Adorno 1983 (1970): 309). Lo concreto en la obra fue el proceso mismo, personas trabajando, desplazando tierra con mucho esfuerzo y concentración.



Imagen 16. Francis Allÿs: Cuando la fe mueve montañas, fotogramas de registro en video de la acción artística, Lima, octubre 2000 - 11 abril 2002.

La obra presentaba todos los rasgos formales del trabajo de los labradores con sus parcelas, o de los obreros que abren caminos o allanan terrenos para construir en ellos. El cambio perseguido y posteriormente operado en la montaña no fue más allá de un desplazamiento de dos milímetros, que por otra parte se hubiera logrado con muy poco esfuerzo, tomando una manotada de tierra de uno de sus extremos para regarla en el otro. Si un proceso de trabajo inicia determinando su objeto (un valor) y se extingue en él, la obra de Francis Allÿs presenta todo el carácter formal de ‘trabajo’ en el sentido de Marx<sup>6</sup>, pero no corresponde con éste en cuanto a su resultado. Al decir Marx que el trabajo se confunde con su objeto, ya que el trabajo se objetiva en el objeto elaborado, se asienta en un fundamento de la tradición ética y política de Occidente. En su sentido más general, durante el proceso el trabajo “cambia constantemente de la forma dinámica a la del ser, de la de movimiento a la de objetividad.” (Marx, 2000 (1867):256). Este cambio de naturaleza arrastra consigo:

1. Al esfuerzo y la actividad humana, que se convierten en trabajo, obra del hombre conducente a la concreción de la potencia natural en bienes que sirven a la vida humana. El hombre, en tanto trabajador, “se convierte en fuerza de trabajo en acción, en obrero, lo que antes sólo era en potencia.” Marx, 2000 (1867): 241)
2. Al hombre mismo, al arrancarlo de su condición de animal que sobrevive y conducirlo a animal que labora. Esta diferenciación está condicionada tanto por su forma como por la finalidad. Porque el proceso del trabajo exige el esfuerzo del pensamiento, el aprendizaje de habilidades, la determinación de metas y la anticipación del resultado mediante un proyecto.
3. A la materia elaborada por el trabajo, que ingresa a la modalidad de producto con valor (de uso y de cambio) para la vida humana. El valor que el trabajo comunica a su objeto queda depositado en éste. Porque el valor de los productos no es consumido todo de forma inmediata se hace posible, primero, intercambiarlos como mercancía, por otros bienes con valor equivalente, y segundo, ponerlos a disposición de necesidades futuras, almacenándolos. El trabajo convierte a la naturaleza en fuente de emancipación, de la premura de la escasez, para la vida humana. Al final del trabajo, “lo que en el trabajador era dinamismo, se presenta ahora en el

---

6 Para Marx, tanto el esfuerzo como el producto son nombrados con el término ‘Trabajo’: “El uso de la fuerza de trabajo es el propio trabajo”.

producto como quietud, en la forma del ser.” (Marx, 2000 (1867):245). Así, el trabajo, como paso de potencia a dinamismo, termina en la producción del ser libre en el producto que permite el descanso.

4. A la vida humana, cuya finalidad es arrancada de la sólo conservación y se convierte en vida libre. La quietud final, que en el producto obtiene su ser, no impica para Marx la inactividad sino la actividad liberada de la necesidad. El proceso del trabajo, y sólo él, produce libertad.

El trabajo, según esto, es la potencia específica que al pasar a la acción ha producido una mutación esencial en el hombre, lo ha separado de todas las otras especies, para constituirlo en el (único) animal que trabaja. En la argumentación marxista está implícito, aunque no resaltado de modo central, que el resultado fundamental del trabajo, visto en tanto proceso global, independiente de los productos específicos, es la posibilidad de la vida libre como vida auténticamente humana. La fuerza de trabajo del hombre, que cambia la forma de la naturaleza adaptando el material a las necesidades de su vida, tiene como producto más originario la constitución de sí mismo como miembro de una comunidad libre.

La convocatoria con que Allÿs buscó reunir el grupo de colaboradores para mover la montaña tenía como consigna “máximo esfuerzo, mínimo resultado”, en ella ya estaba implícito que el proceso tendría una relevancia enorme frente a la nimiedad del resultado. Se trataba de un proceso que para desarrollarse exigía mucho esfuerzo de un grupo numeroso de colaboradores, y cuyo resultado sería el grupo mismo y su actividad. Cada uno de los participantes era así ‘el hombre que mueve montañas con su fe’. Mover la montaña sirvió para descubrir la fe necesaria para hacerlo, una fe colectiva, la fe del hombre. Luego de la faena, la potencia de hacer, mediante el proceso dinámico, pasaba al ser, en la forma de comunidad cuya fe puede mover montañas. Si el resultado del trabajo es un componente fundamental de la teoría económica del valor, el proceso lo es de la constitución ontológica del hombre. Algo como esto anuncia Negri al decir que “el artista es el conducto entre la acción colectiva que construye ser nuevo, nuevo significado, y el acontecimiento de liberación que fija esta nueva palabra en la lógica de la construcción del ser”(Negri, Carta a Silvano, sobre el acontecimiento, 2000: 70). El cambio ontológico operado en el paso de la escasez a la forma dinámica y de ésta a la de ser libre, ayuda a establecer el sentido más fuerte presente en la obra sin objeto, la constitución de la ontología del hombre

mismo como miembro de una comunidad con fe en sí misma, una comunidad cuya fe le hace capaz de mover montañas si es preciso.

Gran parte de las obras de Francis Allÿs, dejan como producto su registro, rumores que circulan, y huellas del proyecto mismo. Planteando la futilidad del esfuerzo productivo y económico (afán de generar valor de cambio), recupera al tiempo la mirada hacia la esperanza o la desesperanza del modo de vida actual. En la obra 'Paradoja de la praxis' Allÿs presenta un registro en video de su recorrido por Ciudad de México, empujando con bastante esfuerzo un bloque de hielo que paulatinamente va derriéndose hasta desaparecer, acompañando con su acción el transcurrir de un día cualquiera de la ciudad, y cruzándose esporádicamente con la mirada curiosa o la indiferencia de los transeúntes ocupados de sus asuntos.



Imagen 17. Francis Allÿs: *Paradoja de la praxis*, *Algunas veces hacer algo no lleva a nada*, Acción registrada en video, México D.F. 1997.

Al poner en juego un proceso sin producto, la obra de Allÿs ha adoptado algunos rasgos formales ya vigentes en el arte desde la segunda mitad del siglo XX, como la desvirtuación del producto objetual de la obra (problema central en el Arte conceptual), la reducción del carácter material y manual del trabajo artístico (fundamento del *Minimal art*), y la exaltación protagónica del proceso mismo, ya sea como investigación o como elaboración, llevada a espacios exhibitivos mediante documentos o registros del proceso (postulado central de llamado Arte de proceso, consolidado a partir de la década de 1970). Allÿs radicaliza en su obra varios de estos rasgos, denominando sus prácticas '*ensayos*' (en el sentido, usado en teatro o danza, de prueba anterior, no terminada, de una obra). En los ensayos de Allÿs queda permanentemente pospuesta la culminación. Si, como queda expuesto en el concepto de trabajo de Marx, el proceso del trabajo humano se diferencia del de los animales en

que al final se obtiene un producto que existía ya al comienzo en la imaginación del obrero en forma ideal, y logrado este ideal lo que en el trabajador era dinamismo, se presenta ahora en el producto como quietud, el ‘ensayo’ rompe el ciclo en sus extremos: no ha sido configurado a priori como producto ni tampoco llega a final como producto.

Las obras postergadas en el ensayo de Allÿs, afirma el curador de la exposición del artista en Bogotá, siempre pueden cambiarse, aumentando su potencial para nuevas reconfiguraciones, se proyectan a una forma final siempre futura y nunca presente. La obra “puede revisitarse constantemente, y su presencia puede cambiar permanentemente de forma, no sólo como documentación con fotografías o video, sino también por medio de descripciones escritas o recuentos orales transmitidos de boca a boca” (Ferguson, 2009). Cada nueva presentación de la obra, y también cada nuevo encuentro del público con un ensayo de Allÿs genera nuevas reacciones y conclusiones, y abre así el horizonte del arte a la participación productiva y no solamente a la contemplación o juicio. La obra vuelve a ser configurada con cada descripción o apropiada mediante el rumor que establece nuevos intereses y sentidos. La liberación de la forma esconde cifrada la liberación de la sociedad, dijo Adorno, “pues la forma, contexto estético de los elementos singulares, representa en la obra de arte la relación social. Por eso una forma liberada choca contra el *statu quo*” (1983 (1970): 332). La obra produce posibilidades en la medida en que el no cierre se articula con el carácter participativo y colaborativo, cuyo responsable y autor no es el artista sino el colectivo del público, presente o posible. La completud de un ensayo de Allÿs es obra colectiva, su potencia no viene dada por el artista sino que se produce en el colectivo conformado por sus colaboradores y es activado en presente por su público. La producción de una obra verdaderamente colectiva exige la retirada del protagonismo del artista como autor o enunciador de un sentido previo, en beneficio de la expresión actual de una comunidad.

En la obra *Camera Lucida*(1996), comisionada para inaugurar el museo de arte del oeste de la zona Catía de Caracas, Alfredo Jaar enfrentó la pregunta sobre el carácter y relevancia de una obra de arte que abriría la presencia del museo en un sector periférico y popular de una ciudad latinoamericana. Grupos de vecinos habían expresado su descontento por la construcción del museo y habían realizado acciones tendientes a detenerla. El recelo de la comunidad hacia la instauración de un museo de arte en su territorio hacía patente el desgaste de los esfuerzos de salir de la exclusión, la marginalización o el asistencialismo y

el temor de ver consolidarse otro foco de exotización o absorción de sus fuerzas en las pautas del gusto dominante. Jacques Rancière advierte:

En lugar de las formas de subjetivación antagónicas que otorgan al “obrero” o al “proletario” una capacidad política subjetiva distinta de su simple identidad económica y social, existe ahora una barrera a la vez indefinida y rigurosa entre los que están dentro y los que están fuera. En lugar de la división social simbólica, tenemos la exclusión no simbólica, y más concretamente la relación con una alteridad que ya no está mediatizada políticamente y se manifiesta a partir de ahora en fenómenos de frustración, de violencia y de puro rechazo del otro. Esta configuración consensual, con sus zonas de sombra es la que solicita, de diferentes maneras, la intervención del arte. (2005: 59)

El carácter del arte, resalta Luis Camnitzer, dada la intensidad de la carga política que tiene la vida cotidiana en Latinoamérica, termina siendo político y no sorprende que tantas veces la obra “refleje esta tensión, y que a veces sobrepase los intereses concretos que uno espera de las definiciones tradicionales del arte” (2008: 33). Puesto que Jaar buscaba formas de lograr la aparición de la comunidad como sujeto (y no como objeto), el desarrollo operativo fue parte integral de la obra.



Imagen 18. Alfredo Jaar: Camera Lúcida, Registro de proceso, Museo del oeste de Caracas, 1996.

De acuerdo con la noción de ‘Cámara lúcida’ de Roland Barthes, el artista hacía a un lado su modo de mirar para suscitar la autorepresentación de la comunidad. La opción tomada por Jaar fue distribuir mil cámaras fotográficas desechables entre los habitantes del sector, siguiendo redes sociales no institucionales y de carácter local como centros comunitarios, clubes o vendedores callejeros. Las cámaras llevaban con ellas papeletas con la explicación del proyecto, las intenciones e intereses del artista e instrucciones de tomar las fotos que quisieran para luego depositarlas en centros de recepción, con los nombres de sus autores, para revelar y ampliar las fotos. Luego cada persona podía pasar a recoger sus fotografías y seleccionar una para exponer en el evento, firmando un formato de autorización. El carácter procesual y documental de esta obra ponía así en discusión tópicos como la autoría del arte, la posición de la comunidad como objeto o sujeto de la representación, y la legitimidad y efectividad de las redes centrales-institucionales frente al poder de las informales-locales.



Imagen 19. Alfredo Jaar: Camera Lúcida, Montaje con fotografías, Museo del oeste de Caracas, 1996.

La respuesta de los habitantes fue sustancial, 700 cámaras fueron llevadas a los centros de recepción, aunque algunas personas olvidaron firmar las autorizaciones, otras no decidieron cuál imagen escoger, finalmente resultaron 407 fotografías incluídas en la exposición. Las fotos presentan una alta variedad de motivos, estilos y criterios de toma, hay registros de grupos familiares o de amigos con mucho de pose, capturas de eventos espontáneos, registros denunciante del abandono institucional de los espacios del barrio, crónicas de la cotidianidad y paisajes de la ciudad vista desde las alturas del barrio. El barrio se mostraba a sí mismo y a la vez mostraba otros modos de ver la ciudad, las relaciones familiares y sociales cercanas, los afanes cotidianos, las ausencias y las inconformidades. El grupo de fotos, montado reticularmente en las paredes de la sala de exposición, llevó a los vecinos al museo en calidad de

autores, expositores, y público, sujetos y objetos de la obra de arte. La inicial resistencia de la comunidad al enclave del museo en su barrio se convirtió en colaboración en el proyecto, pero más que sólo suavizar el impacto de la instauración del museo, como lo reseña Patricia Phillips<sup>7</sup>, logró que los límites entre la institución cultural y el barrio se hicieran porosos, quizá penetrables. Actualmente la junta directiva del museo incluye un representante de la comunidad local.



Imagen 20. Alfredo Jaar: Camera Lúcida, Montaje con fotografías, Museo del oeste de Caracas, 1996.

La participación de Jaar fue activa en la promoción y articulación de los objetivos, y discreta en cuanto a la selección del material a exhibir (la selección fue hecha al azar), los formatos finales de ampliación fotográfica y el montaje general de la muestra. Jaar asumió así el papel articulador de la actividad poética que, retomando argumentos de Toni Negri, “no arrebató a las masas su fuerza sino que construye tan solo una nueva forma, de expresión, de comunicación, un lenguaje adecuado al objeto” que “lee el futuro como imaginación en el acto” (Negri, Carta a Silvano, sobre el acontecimiento, 2000: 69). Corriéndose a un lado para dejar entrar la vida, el arte se constituye en la mirada articuladora de nuevas miradas, y el lenguaje articulador de nuevas expresiones.

<sup>7</sup> La mayor parte de los datos sobre la obra han sido extractados de la reseña hecha por la autora en el libro *Alfredo Jaar, Es difícil*, dirigido por el artista con la colaboración de Ramón Pratt y textos de Patricia Phillips.



Imagen 21. Alfredo Jaar: Camera Lúcida, Montaje con fotografías, Museo del oeste de Caracas, 1996.

En la frase de Alfredo Jaar: “Yo me dedico al mundo, a lo que está fuera del ámbito del arte”, se plantea la retirada del artista creador para dar paso al artista suscitador, cuyo esfuerzo se encamina a dejar abierto en el arte algo que continúa actuando en la vida. Trastocando la normalidad, la obra de arte tiene efecto más allá del museo y más allá de ella misma. Dijo el filósofo François Lyotard que en el arte visual es liberada “una visión que está encarcelada dentro de la vista normal, corriente” (2006: 134), produciéndose el despertar de una visión que “generalmente dentro de nuestra vida cotidiana, está dormitando” (2006: 134). Esta visión, aptitud sensible nueva o renovada para reconocer las fuerzas actuantes de la realidad, sólo existe en actividad y muere en pasividad. Por eso dice Lyotard que hay que concebir la estética por fuera del presupuesto de una sustancia que preexiste a lo sensible, para entender cómo el acontecimiento sensible abre nuevos modos de existencia del sujeto (2006: 126).

Para Deleuze el sentido no existe sino que insiste o subsiste en la línea fronteriza, donde ya no hay solamente efectuación, sino emergencia del acontecimiento. Como lo propone el filósofo, el sentido puede definirse como “lo percibido tal como aparece en presencia”, una unidad objetiva que funciona como correlato intencional del acto de percepción (1989 (1969): 43). Por eso no debemos preguntar cuál es el sentido de un acontecimiento ya que el sentido se da en el acontecimiento mismo, el acontecimiento no habla, como tampoco se habla de él. Si bien la subjetividad es un proceso en permanente transformación, ese proceso debe consistir en una decisión autónoma, que resiste al control al reclamar su ejercicio consciente, es decir

la adopción múltiple y estratégica que produce nuevos ámbitos de acción que puedan ser potenciados, en tanto logren despertar las fuerzas capaces de percibirlos e imaginarlos.

Esta apertura, tal como anuncia Jacques Rancière, alcanza al concepto de Obra del hombre al reclamar la entrada de la experiencia sensible y la expresión de las comunidades y los seres sometidos al borramiento por la élite de la economía y la cultura:

El museo del futuro debe responder a imperativos de integración, de reconocimiento de las capacidades de todos. Y debe al mismo tiempo sorprender las expectativas de quienes lo visitan y contribuir con el choque de la experiencia a formar un *sensorium* diferente. El *sensorium* del arte es siempre un 'sentido común' paradójico, un sentido común disensual, hecho de acercamiento y de distancia. (2005: 79)

La aparición de un sentido común paradójico e incluyente promueve nuevas espacialidades y hace tambalear las fronteras sensibles que han separado el gusto y la creatividad de la vida de todos, de las experiencias refinadas reservadas de las clases dominantes. Está por verse si el lugar del acontecimiento del disenso sea el museo, o si el arte reclama los espacios de la vida, precisamente para señalar su existencia y su sentido. Si el museo emerge con nueva potencia en el momento en que acontece el arte, pero en ausencia de éste no es más que un espacio que sirve para otra cosa. El artista y el museo aparecerían como suscitadores de visibilidad de emergencias creadoras, que saben retirarse para dejar ver y acontecer la vida.

## **5. Heterogeneidad**

### **Mundo al revés.**

### **Una crónica (Poma de Ayala) y una exposición (Principio Potosí)**

**E**n tiempos de la expansión modernidad-colonialidad (cerca de 1615) fue escrito en América un documento que propuso una perspectiva diferencial de las estructuras y el orden espacio-temporal tanto de los modos de vida de los indios como del implantado por la colonia europea. Se trata de *La Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*(sic), una carta de mil ciento ochenta páginas escritas y trescientos noventa dibujos a tinta, dirigida al Rey de España (Felipe II), por un cronista peruano llamado Felipe Guamán Poma de Ayala. La carta fue hallada en 1908, en Dinamarca (Det Kongelige Bibliotek), y se ha prestado a numerosos estudios, especulaciones, consideraciones históricas, lingüísticas, artísticas, científicas, e impugnaciones sobre su autenticidad o la existencia de su autor (la existencia de dicho documento fue ignorada durante los años subsiguientes al desarrollo de la colonia, el renacimiento y la ilustración).

En dicha carta se hace reiterado uso del término “mundo al revés”, con que el autor denuncia al rey las atrocidades cometidas durante la conquista, y también presenta a éste descripciones de un orden que hace sentido como contraste del disparate de la esclavitud, la reducción a la miseria y la humillación a que han sido reducidos muchos en las colonias. Cerca del comienzo de la carta, luego de explicar su versión del origen judío-cristiano del mundo y la sucesión del pontificado a partir de San Pedro (muy posiblemente para tranquilizar al rey mostrando su conocimiento y aceptación de los dogmas que sustentan el sistema de valores morales y políticos de España), el cronista ubica el descubrimiento de las “indias del Perú” en tiempos del pontificado de Urbano VI: “y hubo nueva en toda Castilla y Roma y Turquía, y así fue llamado tierra en el día, India, tierra de riqueza de oro y plata”(Poma de Ayala, 1980 (¿1615?): 35). Poma de Ayala asume que el significado del término India es “tierra en el día”, y enuncia con éste la existencia de una riqueza originaria determinada por una fuente divina y astrológica. La abundancia originaria

fue, según Guamán Poma, naturalmente sabida y asumida por las formas de gobierno y espiritualidad prehispánicas:

...los filósofos, astrólogos, poetas, lo sabían, la tierra y la altura y la riqueza del mundo, que no hay otro en el mundo que haya criado Dios de tanta riqueza, porque está en más alto grado del sol, y así significa por la astrología que quiso llamarse hijo del sol y llamarle padre al sol, y así con razón puede alabarse al rey de decir que es muy rico... (1980 (¿1615?):35)

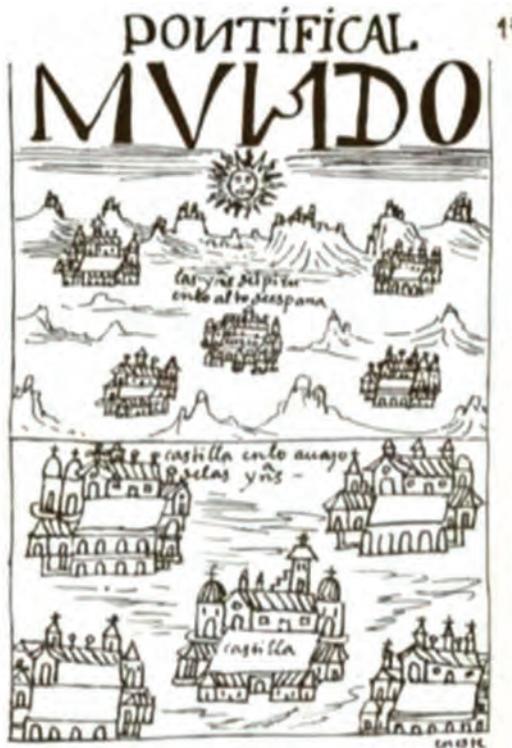


Imagen 22. Felipe Guamán Poma de Ayala: *Primer Nueva Corónica y buen gobierno*. Pontifical mundo / Las indias del Perú en lo alto de España / Castilla en lo abajo de las indias.

Esta natural convicción de una disposición divina para la abundancia de las “Indias del Perú” es plasmada en diagramas espaciales presentes en la carta. Uno de ellos es el dibujo que ubica a Perú en lo alto de Castilla, más cerca del sol, en sentido contrario al norte cartográfico de los mapas administrativos con que Europa construyó la imagen del dominio y subordinación de las colonias. Otro matiz de este punto de vista es visible en el *Mapa Mundi* de las Indias

del Perú, con la división cuatripartita del imperio incaico del Tawantinsuyu, que toma como centro del diagrama del mundo a Cuzco y describe así un punto de vista étnico, en incongruencia también con el ordenamiento espacial y cartográfico del régimen colonial. Con un fuerte sentido moral, el cronista buscaba que el rey de España, luego de enterarse de sus denuncias y atender a la descripción de un orden que la distancia no le había dejado conocer de primera mano, implantara en Las Indias del Perú un buen gobierno, corrigiendo el mundo al revés de penuria y humillación que le mostraba la carta en sus denuncias. La crónica es un ejemplo de ejercicios permanentes de resistencia a la dominación que muchos ejercen desde variadas instancias de la vida, a veces de modos consientes, a veces de maneras soterradas, sutiles o secretas y a veces de modos muy visibles o violentos.



Imagen 23. Felipe Guamán Poma de Ayala: *Primer Nueva Corónica y buen gobierno*. Mapamundi del reino de las indias / un reino llamado Antisuyu hacia el derecho del mar del norte / otro reino llamado Collasuyo, sale el sol / otro reino llamado Codesuyo, hacia el mar del sur llal [incompleto] / otro reino llamado Chinchaysuyo, poniente del sol.

Si bien la carta no llegó a manos del rey (probablemente fue llevada por el embajador de Dinamarca, quien nunca la entregó), cumplió un cometido involuntario: preservó en el tiempo la expresión de un punto de vista diferente del dominante sobre la situación colonial. La carta sirvió a fines de resistencia en la medida en que permitió conservar en el tiempo información bloqueada por los filtros de censura, desdén e invisibilización con que los circuitos y estructuras de representación dominantes capturan las instancias sensibles de la vida de los dominados y normalizan la servidumbre.

El semiólogo argentino Walter D. Mignolo sostiene la tesis de que en el mismo momento fundacional de la reorganización modernidad/colonialidad emergieron en el pensamiento indígena y afro-caribeño de América, para continuar con matices particulares en Asia y África, formas de un pensamiento de contrapartida llamado Pensamiento decolonial(2007: 27). Tanto las resistencias (abiertas o soterradas) de tiempos de la primera expansión colonial europea, como los actuales movimientos de resistencia territorial a la colonialidad global manifiestan “la apertura y la libertad de un pensamiento-otro” capaz de imaginar y luchar en pro de un mundo en donde quepan muchos mundos (como lo expresan los zapatistas)”. (2007: 31)

El total desconocimiento y silenciamiento (deliberado o no) por parte de los contemporáneos de la crónica de Poma de Ayala pudo deberse a que, dado que la escritura está poblada de términos y giros del habla oral en quechua, de canciones y *jayllis* en aymara (Rivera Cusicanqui, Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial andina, 2010: 21), considerados como errores de escritura y faltas de sentido expositivo, ningún europeo estaba en disposición ni condiciones de comprender ni percibir aquello de lo que trataba. Por otra parte, “como sujeto colonial, Waman Poma fue una *subjetividad de frontera*, subjetividad que no pudo forjar ninguno de los castellanos (Mignolo, 2007: 34-35), pero tal vez la razón más fuerte, señala Mignolo, sea el desprecio del capitalismo del siglo XVII por las vidas desechables de indios y negros, arrancados o expropiados de sus tierras y sometidos a la explotación, y el afán de los europeos en concentrar los esfuerzos en la producción. La teoría de Guamán Poma de Ayala, y el modelo del Tawantinsuyu que desarrolla, va en contravía de los intereses triunfantes de las monarquías de Europa con su sistema-mundo capitalista-mercantil. El contenido de la carta fue relegado “al mundo de las fantasías de un indio desorientado e inculto: caso ejemplar de la colonización del ser

mediante la colonización del saber, a la cual responde Waman Poma con un fundamental proyecto de pensamiento decolonial” (sic). (Mignolo, 2007: 39)

La crónica comienza con la exposición de diversos tipos de órdenes: el orden de las edades, el orden de las calles o distribuciones espaciales en los centros poblados, y el calendario ritual. A pesar de estar imbuido por el calendario gregoriano, muestra el orden de las relaciones entre los humanos y el mundo sagrado inca, que acompaña tanto las labores productivas como la convivencia comunal y los rituales estatales. Luego de haber detallado los daños de la conquista, los abusos del corregidor y las brutales usurpaciones y daños perpetrados por la ambición del oro y de la plata, vuelve al tema del calendario, pero esta vez despojado de la ritualidad pagana. “La última sección de la *Nueva Crónica*, extensa, está dedicada a la descripción de “los trabajos y los días” en el Tawantinsuyu. El ritmo de las estaciones, la convivencia en y con el mundo natural: sol, luna, tierra, fertilidad, agua, *runas* (seres vivientes que en occidente se describen como “seres humanos”) conviven en la armonía del “buen vivir”. (Mignolo2007: 38)

El interés por la crónica es reciente, y en gran medida se debe al surgimiento y consolidación de movimientos sociales, académicos, intelectuales y políticos que impugnan el colonialismo global en sus fundamentos epistémicos, étnicos y estéticos. No obstante el interés mostrado por Mignolo a Guamán Poma de Ayala, Silvia Rivera Cusicanqui reprocha el completo desdén de sus estudios del pensamiento colonial por las dinámicas internas y la autonomía epistémica de los sujetos y las comunidades. El academicismo discursivo, según Rivera Cusicanqui, a fin de cuentas termina capturando la energía y la disponibilidad de intelectuales indígenas y tentándolos a reproducir la conceptualización que los aleja de sus raíces y de sus diálogos con las masas movilizadas y poniéndolos al servicio de nuevas formas de colonialismo. Según la investigadora en el colonialismo las palabras no designan sino encubren, herencia de la época republicana, “las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla”. (2010: 19)

En busca de un acercamiento al pensamiento y el sentir legado de la tradición antigua y el expresado en las luchas y movilizaciones sociales populares, Rivera Cusicanqui ha propuesto desarrollar, tanto en la academia como en la política una disciplina que ella llama “Sociología de la imagen”.

El acercamiento de Rivera Cusicanqui a la Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala nos permite distinguir dos pautas de su sociología de la imagen: la primera dice que “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (2010: 22), y la segunda que el tránsito entre imagen y palabra permite cerrar brechas entre el castellano standard-culto y los modos coloquiales de habla, y descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial. La investigadora invita a prestar atención a los dibujos, más que al texto, donde ella ve desplegar las ideas propias sobre la sociedad indígena, sus valores y conceptos del tiempo-espacio, y sobre los significados de la colonización, subordinación, de la población y el territorio. (2010: 21)

Los estudios de Rivera llaman la atención sobre el término “Mundo al Revés”, con el que, según ella, Poma de Ayala aborda el orden estructural derivado de “la experiencia cataclísmica de la conquista y de la colonización”, y para expresa “su teorización visual del sistema colonial” (2010: 22). EL análisis de los dibujos que exponen el orden de las labores de acuerdo al calendario hace evidente la centralidad del trabajo agrícola y la producción de alimento, junto al orden de repartición de tierras derivado del poder del *Inka*, que no dejaba a nadie en condiciones de mendigar por comida. En la crónica, este es un argumento contundente contra la usurpación de tierras y la explotación laboral. Es así que resalta la centralidad de la comida y de la labor productiva de los agricultores en el orden cósmico indígena, representado por los astros, las montañas y los elementos, como argumento contra la enajenación territorial y la explotación.

Para convencer al rey de que debe poner orden y buen gobierno en sus colonias, exclama: “Con la comida se sirve a Dios y a su Majestad. Y adoramos a Dios con ella. Sin la comida no hay hombre ni fuerza”. La exposición del Calendario agrícola tiene pues un fin pedagógico: “Se le ha de ver y considerar de los pobres indios deste reino, mirando estos dichos meses todo los que coméis a costa de los pobres indios deste reino del Perú”. (Sic) (2010: 23)



Imagen 24. Felipe Guamán Poma de Ayala: Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno. INDIOS / ASTRÓLOGO POETA QUE SABE del ruedo del sol y de la luna y de eclipses y de estrellas y cometas, ora, domingo y mes y año y de los quatro vientos del mundo para sembrar la comida. Desde antiguo. (Sic)

Una de las imágenes que expresa de manera importante este sentir el *Astrólogo poeta que sabe*. El astrólogo poeta es el creador de mundo, productor de alimentos y conocedor de los ciclos de los astros.

Esta *poiesis* del mundo, que se realiza en la caminata, en los *kipus* que registran la memoria y las regularidades de los ciclos astrales, se nos figuran como una evidencia y una propuesta. La alteridad indígena puede verse como una nueva universalidad, que se opone al caos y a la destrucción colonial del mundo y de la vida. Desde antiguo, hasta el presente, son las tejedoras y los poetas-astrólogos de las comunidades y pueblos, los que nos revelan esa trama alternativa y subversiva de saberes y de prácticas capaces de restaurar el mundo y devolverlo a su propio cauce. (Rivera Cusicanqui, 2010: 32-33)

La sabiduría del poeta astrólogo contrasta con la avaricia expresada en la imagen del adelantado Candia, a quien importa tanto el oro, que lo come. El carácter extraño de los extranjeros blancos durante la conquista en tiempos de Atahwalpa, despierta tal duda y espanto que es representado en forma de estereotipos grotescos cercanos a lo inhumano.



Imagen 25. Felipe Guamán Poma de Ayala: Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno. CONQUISTA. GUAINA CAPAC INGA. CANDIA, ESPAÑOL. *Cay coritachumicunqui (¿Este oro comes?) / Este oro comemos / En el Cusco (p. 343).*

Las fantasiosas y extravagantes descripciones que recoge Poma de Ayala dicen, por ejemplo, que los cristianos no dormían, comían plata y oro, “de día y de noche hablaban cada uno con sus papeles, y que todos eran amortajados, toda la cara cubierta de lana, Y que traían las pijas colgadas atrás larguísimas, decían de las espadas, y que estaban vestidos todo de plata fina.”... “Y que no tenía señor mayor, que todos parecían hermanos en el traje y hablar y conversar, comer y vestir. Y una cara sólo le pareció que tenía, un señor mayor de una cara prieta y dientes y ojo blanco, que éste sólo hablaba mucho con todos”. “Hablando de noche con sus papeles, amortajados como cadáveres (por sus barbas), dotados de atributos sexuales enormes y contrahechos y comedores de oro y plata”. (Rivera Cusicanqui, 2010: 27-28)

Con el fin de explorar aristas hipotéticas del pensamiento implícito en las imágenes y extrapolar sentidos críticos, Silvia Rivera invita a realizar asociaciones anacrónicas parecidas al flash-back cinematográfico. “...la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social” (2010: 19).

Por eso, al considerar que en los dibujos hay argumentos críticos que apuntan a la imposibilidad de una dominación legítima y de un buen gobierno en un contexto colonial, las conclusiones se pueden extrapolar a las actuales repúblicas andinas, donde siguen en franca contradicción las luchas por la preservación de un orden respetuoso de los ciclos de la tierra y el valor del alimento contra la ambición de explotación para favorecer la acumulación de riqueza.



Imagen 26. Graffiti anónimo, Costa Rica 2010.

La imagen extraña del conquistador barbado, que duerme poco, exagerado en sus atributos sexuales, que marca su rango y dominio en la palabra y no come comida sino oro y plata, expresa el impacto afectivo de Poma de Ayala sobre el orden de prioridades que vino a ser implantado con el nuevo régimen. El régimen colonial impuso en América Latina un orden que llevó a la miseria una gran parte de población y concentró enormes esfuerzos en la extracción de minerales costosos (como el oro y la plata), redujo a condición de explotación instancias de la vida como el descanso y el sexo e invalidó toda otra forma de saber extraña a su dominio epistémico centrado en el logos. Así, el contenido visual de la crónica de Poma de Ayala, tal como lo anuncia Rivera Cusicanqui, nos aporta una completa “teorización visual del sistema colonial” en tanto orden espacio-temporal,

sobre los modos en que la modernidad-colonialidad, al imponer sus pautas de producción y valor produce la desterritorialización de los valores, para territorializarlos en las pautas del capital, que hacen sentido en el “Mundo al Revés” pero no en la vida.

El orden mismo como trasfondo nunca ha sido enunciado en los argumentos ni en sus réplicas, se trata de un “universo de significados y nociones no-dichas, de creencias en la jerarquía racial y en la desigualdad inherente de los seres humanos [que] van incubándose en el sentido común, y estallan de vez en cuando, de modo catártico e irracional.” (Rivera Cusicanqui, 2010: 20). El estallido puede darse a veces de modos muy visibles y públicos, pero también hay estallidos invisibles y no por ello menos poderosos, Raúl Zibechi advierte que:

La lucha de clases no consiste solamente en los grandes eventos que se realizan a la luz pública (huelgas, manifestaciones, insurrecciones), sino que una parte decisiva de esa lucha se produce en la sorda resistencia cotidiana fuera de la visibilidad de las instituciones y de la sociedad. (2008: 217)

Ese estallido y esa irracionalidad son necesarios cuando se trata de vencer cánones que el sentido común acepta sin cuestión porque ni siquiera nota. Es así que las imágenes han logrado hacer pasar sentidos y pensamientos a través de los filtros de censura y olvido, y a la vez han preservado para los saberes y expresiones populares, ancestrales o disidentes de las voces dominantes, espacios de resistencia al borramiento o al achatamiento semántico. Siguiendo a Zibechi, “en su despliegue y su visibilización, de los rastros y realizaciones concretas que van dejando estelas y huellas, materiales y símbolos”(2008: 8), se requiere una comprensión de los pueblos, sus culturas y cosmovisiones cuyos proyectos estratégicos no vienen formulados en los códigos de la sociedad hegemónica, por eso detectarlos exige “una mirada de larga duración, con énfasis en los procesos subterráneos, en las formas de resistencia de escasa visibilidad pero que anticipan el mundo nuevo que los de abajo entretejen en la penumbra de su cotidianidad”(2008: 8-9). Esta mirada debe ser “capaz de posarse en las pequeñas acciones, con la misma rigurosidad y el interés que exigen las acciones más visibles, aquellas que suelen <<hacer historia>>”. (2008: 9)



Imagen 27. Felipe Guamán Poma de Ayala: *Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. CORREGIMIENTO /QUE EL CORREGIDOR CONBIDA en su mesa a comer a gente vaja, indio mitayo, a mestizo, mulato y le honrra / mestizo / mulato / yndio tributario /corregidor / Brindis... señor curaca / apo, muy señor, noca ciruiscayqui" (Señor, muy señor, yo te voy a servir) / Provincias. (Sic)

Ejemplo de mirada atenta con aptitud e interés en captar los procesos subterráneos de resistencia es lo que Rivera Cusicanqui llama "teoría iconográfica sobre la situación colonial" (2010: 27). En una escena de la crónica de Guamán Poma de Ayala correspondiente al corregimiento, un personaje en primer plano recoge y guarda los restos de comida de la mesa de allegados al corregidor. El personaje, aunque se trata de un indio adulto y está en primer plano, está representado en un tamaño visiblemente menor que los otros personajes, rasgo en el cual Rivera encuentra una vía a la conceptualización indígena de la noción de opresión. No habiendo en aimara y quichua palabras para decir opresión o explotación,

Ambas ideas se resumen en la noción (aymara) de "jisk'achasiña" o "jisk'achaña": empequeñecimiento, que se asocia a la condición humillante de la servidumbre. La humillación y el desorden van de la mano: el mundo al revés trastoca las jerarquías, pone a los serviles en condición de mandones, y traza rutas ilegítimas de ascenso social (2010: 27).

Aunque en varias enunciaciones textuales expresa cierta internalización del discurso racial español, las imágenes de la crónica de Guamán Poma, según Rivera Cusicanqui, presentan orden prehispánico entendido como más legítimo que el colonial. La imagen del indio empequeñecido ante otros personajes –indios y blancos- de baja ralea hace visible “la condición de pequeñez social, y la actitud de “abajar el lomo” que resumen el trasfondo emocional y moral de la dominación y la penuria colonial. (2010: 27)

El aspecto que según Rivera hace de Guamán un teórico de la condición colonial es haber sido capaz de captar, más que las penas físicas, el despojo de la dignidad y la internalización de los valores de los opresores. La lámina presenta rasgos que en un juicio de corrección podrían ser tomados como defectos de representación o fallas en la composición, pero son los que precisamente despiertan inquietudes al observador cuidadoso, en tanto la indignidad, experiencia y sentimiento que no tiene como ser dicho en el lenguaje autóctono, se hace visible en estas inconsistencias. La marcada diferencia de proporción de la figura del indio con respecto a las otras, su desplazamiento a la parte baja de la lámina, la rigidez de su gesto, la ausencia de cualquier atributo de rango en su atuendo y el gran tamaño de sus manos en contraste con el aminoramiento de su cabeza (que puede expresar la condición del obrero, como en las obras de Diego Rivera o Candinho Portinari, Oswaldo Guayasamín y muchos otros), son rasgos visibles que captan más allá del lenguaje la ya analizada expresión de empequeñecimiento, desplazamiento social, invisibilización, instrumentalización.

## Un arte otro

Entre los años 2010 y 2011, se realizaron varias exposiciones artísticas (Museo Reina Sofía; *Haus der Kulturen der Welt* de Berlín y Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz), producto de un proyecto curatorial de Alice Creischer, Max Jorge Hinderer y Andreas Siekmann llamado *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del señor en tierra ajena?* La intención era indagar en los fundamentos, transformaciones y continuidades del principio de acumulación como elemento determinante para la comprensión de relaciones de dominación y

resistencia, y analizar el concepto de la modernidad y su expansión universal que tuvo lugar desde la colonización de América Latina. Siguiendo algunos postulados afines a los debates post y decoloniales, los organizadores del proyecto curatorial ponen en juego la tesis de que la modernidad no tiene su origen y fundamento en el racionalismo y las promesas de libertad de la Ilustración, sino en el proceso de expansión y explotación iniciado en el siglo XVI con el descubrimiento de riqueza bruta en territorio colonial.

La ciudad de Potosí, ubicada en la falda del Cerro Rico en Bolivia marca un paradigma del avance de la acumulación y la explotación capitalistas en época de la Colonia. En el siglo XVII las minas allí ubicadas llegaron a generar la más alta producción de plata del mundo, impulsando el auge económico del Virreinato del Perú. Potosí llegó a tener más habitantes que las capitales europeas. La riqueza de las minas propició que aumentara la demanda de imágenes, inicialmente traídas de Europa y a finales del siglo XVI empezaron a hacerse en talleres de Potosí, Quito y Cusco. La alta demanda artística de los talleres de estas ciudades se debió ante todo a que permitieron implantar el nuevo imaginario religioso del catolicismo y a la vez establecer conexiones simbólicas con las divinidades de los indígenas, contribuyendo al adoctrinamiento que permitió también reclutar mano de obra servil y sumisa en las capillas aledañas a las minas y otros sitios de producción. Por otra parte las imágenes coloniales consolidaron una base para el dominio simbólico y espacial de la realidad en los nuevos territorios mediante estrategias descriptivas y valorativas de la condición de perfección, imperfección, relevancia o ausencia de los sujetos, paisajes y escenas.

Las exposiciones exhibieron cerca de 20 obras de arte del periodo colonial procedentes de museos de América Latina y España, interpeladas por obras de artistas contemporáneos de países latinoamericanos, asiáticos y europeos. Los curadores buscaban indagar así la función de la cultura como legitimadora del poder, para desenmascarar posibles continuidades ideológicas entre la función del arte colonial y la del arte actual, como índices de legitimidad y prestigio de las élites de entonces y ahora.



Imagen 28. Gaspar Miguel de Berrío: Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí, 1758, óleo, museo colonial de Charcas Universidad Francisco Xavier de Chuquisaca (Sucre).

Una de las piezas principales de pintura colonial, presentes en el proyecto, es una vista de la ciudad de Potosí, obra de Gaspar Miguel de Berrío, que muestra detalladamente la conformación espacial de la ciudad, con una ubicación determinada para los indígenas (cerca de las minas y lejos de los centros sociales y ceremoniales), los blancos (dependiendo de su alcurnia y poder económico más cerca o lejos de la plaza), los mercados y las viviendas de unos y otros, las rutas de la ciudad y los accesos a las faldas del Cerro Rico. Otra pieza colonial es la obra anónima del s. XVIII *Las novicias*, procedente del museo-convento de Santa Teresa en Potosí, que representa el momento en que dos muchachas son entregadas por sus padres, una pareja de alcurnia ricamente vestida, al convento para iniciar su noviciado. El tema ilustra entre otras cosas, la actitud sumisa con que las mujeres aceptaban los roles asignados por el dominio patriarcal, y a la vez las expectativas sociales esperadas para ellas.

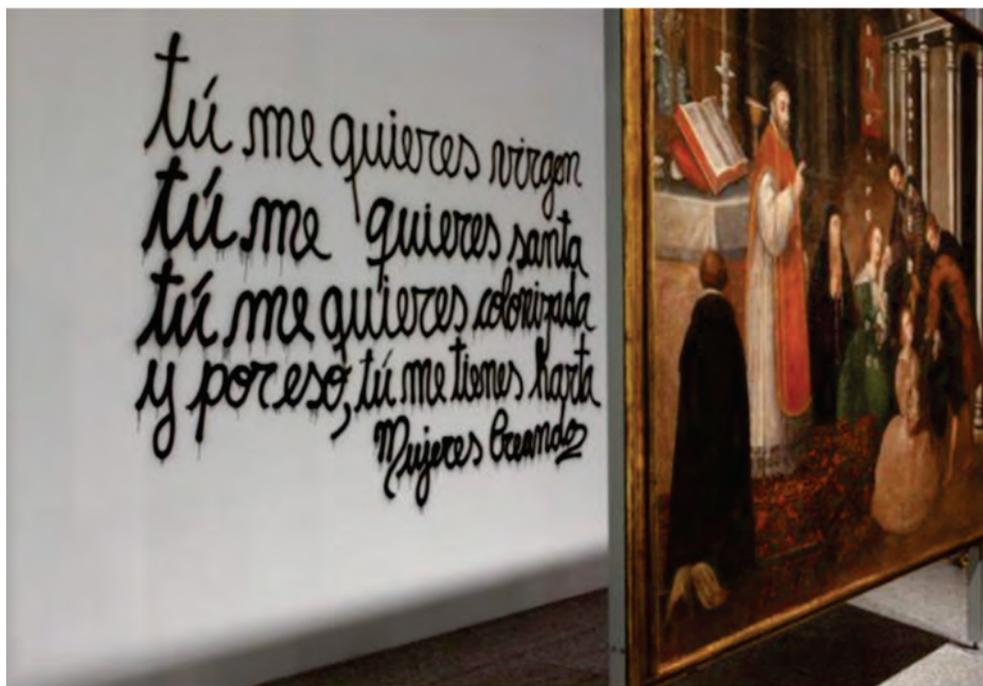


Imagen 29. María Galindo y Mujeres creando: *Ave María llena eres de rebeldía*, 2010 instalación / Anónimo (Escuela de Potosí): *Las novicias*, siglo XVII óleo.

Esta pintura fue interpelada de varias maneras por artistas durante las exposiciones. Detrás de la pintura, el colectivo de artistas Mujeres Creando ubicó un grafiti que dice: “Tú me quieres, virgen, tú me quieres santa, tú me quieres colonizada y, por eso, tú me tienes harta”. Frente a ella María Galindo instaló unos auriculares en los que la artista enuncia en su voz una explicación problemática de la escena representada, que en unos apartes dice:

La monja adulta es la extirpadora de preguntas, la extirpadora de pensamientos, la extirpadora de rebeldías, es la intermediaria eficiente del poder religioso. Contempla la escena complacida de ver que la rueda continúa. Ayer fue ella, hoy son estas niñas (...) Las niñas muñecas tienen en sus manos un único poder que ejercer y es el de condenar a su propio destino a dos jóvenes indígenas sirvientas que correrán la misma suerte de clausura para servir las dentro del convento. Ellas ni siquiera aparecen, porque no solo son invisibles, sino que permanecen en una especie de no-lugar, están omitidas. Son las indias sirvientas atadas al destino de sus patronas. (...) no están las esposas, no están las abadesas, ni las putas, ni las amantes. No están las

hijas mestizas, ni las indias herejes perseguidas por la extirpación de idolatrías e inclusive las sirvientas, aunque cumplen el mismo destino, están omitidas de la escena. Su ausencia es de muchas maneras otra forma de presencia omitida, escondida o escurridiza y eso convierte a la monja-intermediaria y a las niñas-muñeca en figuras contenedoras de una compleja trama de personajes femeninos contenidos uno dentro del otro... (Galindo, 2010-2011)

Salta a la vista en las intervenciones la intención de dar relieve a la expansión del ciclo de explotación con la enajenación y colonización del territorio íntimo del ser para ponerlo al servicio de estructuras productivas complementarias, y cómo en estos otros ámbitos que son la autoridad, el sexo, la subjetividad, también “están presentes todas las formas históricamente conocidas, bajo la primacía general de sus formas llamadas modernas: el “Estado-nación”, “la familia burguesa”, la “racionalidad moderna” (Quijano, 2007: 98). La pasiva normalidad de la escena se ve trastocada por estas lecturas polémicas que además sacan a la luz el papel de las presencias-ausencias en el ejercicio normalizador del dominio de estos ámbitos de la vida.



Imagen 30. Anónimo (Escuela de Potosí): *Virgen del cerro de Potosí*, siglo XVIII, óleo. Anónimo (Escuela de Potosí): *Virgen del Cerro* anónimo s XVIII, óleo, Museo de la Casa de Moneda en Potosí.

El orden clasificatorio de la colonialidad y su operatividad social y cotidiana al que hace referencia Quijano se hacen visibles en un grupo de piezas bastante significativo de representaciones de la Virgen del Cerro Rico con su silueta conformada por la forma del cerro, que en tiempos prehispánicos estuvo asociado al culto a la diosa madre. Los curadores de *Principio Potosí* subrayan que estas imágenes funcionaron como instrumentos de doctrina porque hacían que los indios percibieran continuidad entre sus propias creencias, la nueva religión y la servidumbre minera. En estas imágenes es llamativa la estructuración de tamaños de acuerdo al rango religioso y social de las figuras. La jerarquía de tamaño típica del motivo de *la Virgen del cerro* privilegia los personajes de la trinidad, luego la realeza y la jerarquía religiosa, le siguen en rango los fieles blancos y el menor tamaño es asignado a los personajes indios. En un amplio espacio que cruzaba frente a una de estas pinturas la artista Inés Doujak instaló su obra *Brujas*, una serie de imágenes de mujeres, algunas en situaciones de suplicio, otras en poses sugerentes o provocadoras y otras más ambiguas y complejas, varias de ellas sobre fondos transparentes y todas enmarcadas en rosetones dorados. La obra de Doujak hacía interferencia al recorrido y la contemplación de otras obras, propiciando cambios de dirección en algunos recorridos por la exposición, y planteando posibles coincidencias entre sus imágenes y otros elementos presentes en la exposición.



Imagen 31. Inés Doujak: *Brujas*, Principio Potosí, 2010.

Uno de los aportes más experimentales fue el libro *Principio Potosí Reverso*, producto de la investigación llevada a cabo por un equipo coordinado por la socióloga e investigadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui. El libro reunió una amplitud de documentos fotográficos, crónicas sociales, culturales y espirituales y materiales experimentales provenientes de la región andina, con contenidos e intereses referentes a preocupaciones y temas universales. Sobre los alcances e intereses del proyecto dijo Rivera Cusicanqui: “Hemos partido de un territorio que está localizado en el sur, y el sur de algún modo es el reverso de mundo hegemónico (...) el sur es un lugar donde otras estrellas nos miran, donde el agua corre con otra energía y circula de otra manera y donde hay un magnetismo diferente de la tierra (...) Hay una lógica incorporada del reverso en nuestra cotidianidad, que simplemente la hemos hecho explícita”, la intención era expresar una diferencia articuladora, múltiple y no “ese purismo de museo antropológico” chato y sin su densidad semiótica. (Otras epistemologías de la imagen: el reverso de un proyecto expositivo. *Principio Potosí Reverso*, 2010)



Imagen 32. Principio Potosí. Vista parcial, Museo Reina Sofía, 2010.

El conflicto entre espacialidades que suscitaron las intervenciones matizaba y aportaba complejidad a las intenciones iniciales de los curadores. Los curadores declararon que una manera de establecer debate y reflexión sobre la violencia generada por la hegemonía se estableció desde la investigación, con la conformación de los equipos de curadurías regionales que contribuyeran a construir multidimensionalidad, para no enfrentar simplemente un dogma con otro y caer en debates dicotómicos que no les interesaban. El criterio de montaje general de las exposiciones propuso recorridos imprevistos con escaleras, plataformas y rampas que, sumadas a las intervenciones artísticas, invitaban al público a dinamizar sus puntos de vista de la exposición, realizar asociaciones múltiples o inventar correspondencias entre obras. La exposición en su conjunto constituyó así una oferta de múltiples puntos de vista, de maneras de estar en el espacio y de elaborar la información.

El evento siguió pautas abiertas por el cruce de intereses entre las resistencias territoriales y el devenir del arte contemporáneo, como regiones de la cultura que al pluralizarlos, subvierten los modelos de normalización, determinaciones espaciales y vectores de valor promovidos por instancias dominantes y arraigados en la costumbre. Determinaciones y valoraciones del dominio como el empequeñecimiento, el desplazamiento social, la invisibilización y la instrumentalización fueron establecidos de modo activo y conflictivo por Alfredo Jaar en un nuevo montaje del proyecto *Serra Pelada*, llamado *Out of balance*, de 1989.



Imagen 33. Alfredo Jaar: Serra Pelada, Out of Balance, galería Lelong Nueva York, fotografías colección del artista, 1989.

En *Out of balance*, Jaar trabajó las imágenes de los garimpeiros suprimiendo su contexto espacial original para ubicarlas en cajas de luz rectangulares de fondos blancos en cuyos espacios los mineros estaban desplazados hacia rincones, las cajas de luz a su vez estaban desplazadas de las alturas y lugares típicos para exhibición. El borramiento, el desplazamiento y la inconsistencia de la instalación nos permiten reconocer réplicas de la expresión presentes en la *Corónica* de Poma de Ayala y en *Principio Potosí*, en el sentido de expresar lo que los discursos no dicen, ya sea porque no interesa o porque no tienen la aptitud para hacerlo. La obra dirige la atención sobre las fuerzas sensibles comprometidas en la dominación y la explotación, el sujeto afectado

por el régimen colonial y el artista implicado que toma en serio las angustias y problemas de los mineros resisten al dominio sensible de la realidad, a la captura de la representación del otro, mediante el estallido invisible de las distancias.

Resistencia y arte se encuentran en tanto actos que espacializan el pensamiento, los discursos y las enunciaciones, y constituyen modos de expresión diferenciales que hacen visibles pautas de acción y marcas territoriales autónomas, concepciones espacio-temporales y puntos de vista que resisten, desde su origen, a la inscripción pasiva y la captura de instancias de la vida. El artista abre mundo, dentro de su obra, para las cosas y el contexto necesario para ponerlas en percepción, y abre mundo en tanto investigación y laboratorio de producción de espacio-temporalidades nuevas que contribuye a la ampliación de los umbrales sensibles del mundo. La apertura se refiere tanto del espacio de la vida cotidiana, con sus acciones y sus desplazamientos, como al espacio de la obra de arte, con sus técnicas de delimitación y configuración.

## Epílogo

Los casos reseñados en el libro hacen patentes ejercicios de frontera en los cuales ciertos conceptos relativos a la acción humana sobre el mundo, que presentan aspectos germinales de la modernidad desde postulados de filósofos como Karl Marx y Martin Heidegger, reclaman actualidad y pertinencia en las experiencias, los procesos, las discusiones y los puntos de vista políticos del mundo contemporáneo.

Los planteamientos críticos abiertos por el análisis marxista siguen siendo fuente de acción social en el presente de América Latina. En tanto son activadas espacialmente, las ideas marxistas proponen, como lo dijo Jaar, modelos creativos para pensar el mundo. La apertura sensible y la creatividad que ponen en acción el arte y la movilización social presentan perspectivas heterogéneas de pensamiento a las fuentes teóricas del marxismo, pero también alteran las nociones de arte al ponerlo en relación con lo que le es heterogéneo. Paralelamente la autonomía del arte, en cuanto entra en relación con la acción política y las luchas sociales vive un ajuste de sentido que lo enriquece al confrontar su sentido-para-la -vida, tal como lo han desarrollado Walter Benjamin y Theodor Adorno. Por cuenta de estos filósofos el interés en el arte pasa a ocuparse de sus procesos en tanto formas de la producción y el trabajo, con matices expresivos aportados por obras de artistas como Alfredo Jaar, Francis Allÿsy Kcho. Al paso por el arte, las conceptualizaciones han sido puestas en confrontación, en condiciones espacio-temporales concretas, con fuerzas actuales como el peso o la luz (concreciones cósmicas); y también con la indiferencia, la pobreza, el cansancio (concreciones sociales y existenciales). Siguiendo algunos postulados afines a los debates post y decoloniales, en *Principio Potosí* se ponen en juego elementos de la crítica marxista a las formas de expansión y explotación coloniales que consolidaron la modernidad y el capitalismo, poniendo a la vista el orden clasificatorio de la colonialidad y su operatividad social. Del mismo modo, en la *Corónica de Poma de Ayala* se hace evidente cómo las imágenes han logrado hacer

pasar sentidos y pensamientos a través de los filtros de censura y olvido, preservando saberes y expresiones populares, ancestrales o disidentes de las voces dominantes.

Por su parte las obras de María Teresa Hincapié y Víctor Grippo permiten desplegar postulados alrededor de la puesta en problema de la cotidianidad implícita en el orden espacial. El pensamiento de Heidegger, su análisis del acontecimiento de la desocultación del problema de la existencia ha permitido seguir el acercamiento del arte a la experiencia cotidiana. Por el camino de la pregunta por la esencia del arte el filósofo descubre el carácter de “salto previo” que permite al arte anticipar las condiciones de apertura de nuevas espacialidades para la existencia. Por ruptura o por ampliación de los umbrales de la normalidad, la irrupción de formas creativas en la vida conforma la base de una expresión revolucionaria que hace impugnables los presupuestos y pone en crisis los sistemas de dominio, mediante la alteración de prescripciones de uso de sus aparatos (útiles, signos, discursos, prácticas).

Las variedades introducidas a las teorías, en las obras reseñadas, hacen sentido con aquello que Gilles Deleuze reconoció como la vía propiamente revolucionaria del arte: el esfuerzo de toda creación artística consiste en captar fuerzas, hacer visibles - audibles, legibles- fuerzas que no lo son (Paul Klee); lo que realmente cuenta es detectar potencias que, como el fascismo, los estados de tortura, estando ahí no son visibles, por eso “lo que hay de terrible no es jamás lo que vemos, es algo que está aún por debajo o no visible, <<Las potencias diabólicas del porvenir que golpean ya a la puerta>> (Kafka)”. (Pintura: el concepto de diagrama, 2007: 80)

Esto nos permite entender cómo las obras vistas no se convierten en vehículos de enunciación de los artistas sino más bien en elementos articuladores de preocupaciones colectivas. En estos modos de proceder del arte lo reconocible y atribuible a una personalidad creadora no es un estilo sino una variación continua, extensible en todas sus direcciones, que desborda el cuadro, la melodía, el poema, hacia lo múltiple: la manera como el artista inaugura una mirada y un público. Aquellas obras que son caras a nuestra sensibilidad han ganado su memorabilidad a fuerza de resistencia, han sobrevivido aún a la muerte de sus autores, cuyos nombres rubrican más los problemas abordados en sus obras que sus vivencias y recuerdos individuales. Convocar a la memoria el nombre de un artista es también

convocar colectivos, pueblos...” Los mejores artistas (no los más populistas) apelan a un pueblo y constatan que les falta un pueblo. El artista no puede sino apelar al pueblo, desde lo más profundo de su aventura tiene necesidad de ello, aunque no pueda crearlo ni tenga que hacerlo.” (Deleuze G., Control y devenir, 1999: 272). Pueblos-problemas, encrucijadas de la sensibilidad que rompen la continuidad de la historia. El ejercicio de frontera que se ha realizado ha permitido reconocer coincidencias, más estrechas que las tejidas por las coyunturas históricas, entre movimientos de resistencia territorial y el devenir del arte contemporáneo en América Latina: se trata de regiones de la cultura que se apartan de los parámetros de normalización, prescripciones de usos y vectorizaciones provenientes del statu quo y suelen ser silenciados en los medios de comunicación masivos; se trata de modos de expresión diferenciales que circunscriben límites de acción y marcas territoriales para ejercer la autonomía; y también se trata de dos tipos de experiencia con el espacio-tiempo que, cuando son genuinas, resisten desde su origen mismo a la absorción en los registros de valor y la captura como mercancía. El conjunto de estas afinidades se puede compendiar en una enunciación que reúne la causa común: lucha por la liberación de territorios.

## Bibliografía

- Adorno, T. W. (1983 (1970)). *Teoría estética* (2 ed.). (F. Riaza, Trad.) Barcelona: Ediciones Orbis.
- Agamben, G. (1998 (1970)). *El hombre sin contenido*. (E. Margareto Kohrman, Trad.) Barcelona: Ediciones Áltera.
- Arendt, H. (1993 (1958)). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Arte al día. (abril de 2006). *Arte al día on line*. Recuperado el 10 de mayo de 2012, de [http://www.artedialdiaonline.com/Argentina/Periodico/133 Abril 2006/OTRAS MIRADAS SOBRE LA BIENAL DE LA HABANA](http://www.artedialdiaonline.com/Argentina/Periodico/133%20Abril%202006/OTRAS%20MIRADAS%20SOBRE%20LA%20BIENAL%20DE%20LA%20HABANA)
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos* (J. Aguirre, Trad., Vol. 1, págs. 17-57). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999 (1972)). El autor como productor. En W. Benjamin, *Iluminaciones III* (J. Aguirre, Trad., 2 ed., Vol. III, págs. 117-134). México: Taurus.
- Bourdieu, P. (1971 (1968)). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En A. e. Silberman, *Sociología del arte* (V. Guyot, Trad., págs. 43-80). Buenos Aires: Ediciones Nueva visión.
- Bourdieu, P. (1990 (1984)). *Sociología y cultura*. (M. Pou, Trad.) México: Grijalbo.
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa editorial HUM.
- Castro-Gómez, S. (2010). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* (2 ed.). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar.
- Chindoy, M. (2002). Autoridad, concepto y pensamiento (Gobierno propio). En M. R. Serje de la Ossa, M. C. Suaza Vargas, & R. Pineda Ca-

macho (Edits.), *Palabras para desarmar. Una mirada crítica al vocabulario del reconocimiento cultural* (págs. 237-241). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. (J. Vasquez Pérez, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1989 (1969)). *Lógica del sentido*. (M. Morey, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1999). Control y devenir. En G. Deleuze, *Conversaciones* (J. L. Pardo, Trad., 3 ed., págs. 265-276). Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1999). Post-scriptum sobre las sociedades de control. En G. Deleuze, *Conversaciones 3ª ed.* (págs. 277-286). Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2007 (1978)). ¿Qué es el acto de creación? En G. Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (J. L. Pardo, Trad., págs. 281-289). Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: el concepto de diagrama*. (E. e. Cactus, Trad.) Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1985 (1972)). *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (2 ed.). (f. Monge, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2 ed.). (J. Vásquez Pérez, Trad.) Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* (4 ed.). (T. Kauf, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En Varios, & A. Valdés (Ed.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (págs. 39-67). Santiago de Chile: Metales pesados.
- Ferguson, R. (Mayo-agosto de 2009). Francis Allÿs, política del ensayo. (B. L. Arango, Ed., & G. González, Trad.) Bogotá.
- Galindo, M. Entre dos poderes. Intervención en audio a la obra *Las Novicias. Rebelión feminista en Principio Potosí*. Museo Reina Sofía, Madrid; Haus der Kulturen der Welt, Berlín; Museo Nacional de

Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La paz, Madrid, Berlín, La Paz.

- Harnecker, M. (2003). Sin tierra, construyendo movimiento social. En B. Mancano Fernandes, & J. P. Stedile, *Bravagente. La lucha de los Sin tierra en Brasil* (E. Pérez, Trad., 4 ed., págs. 167-279). Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Heidegger, M. (1994). La Pregunta Por La Técnica. En M. Heidegger, *Conferencias y Artículos* (E. Barjau, Trad., págs. 9-32). Ediciones El Serbal.
- Heidegger, M. (2001). Construir, habitar, pensar. En M. Heidegger, *Conferencias y artículos* (E. Barjau, Trad., 2 ed., págs. 107-119). Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2005 (1935-36)). El origen de la obra de arte. En M. Heidegger, *Caminos de bosque* (H. Cortés, & A. Leyte, Trads., 4 ed., págs. 11-62). Madrid: Alianza editorial.
- Heidegger, M. (2006 (1927)). *Ser y tiempo* (3 ed.). (J. E. Rivera, Trad.) Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2009 (1969)). El arte y el espacio. En M. Heidegger. Barcelona: Herder editorial.
- Hincapié, M. T. (1990). Texto complementario al montaje de la obra Una cosa es una cosa. *Una cosa es una cosa*.
- Hincapié, M. T. (17 de 08 de 2002). María Teresa Hincapié: Amó mucho la libertad y el riesgo. (O. J. González, Entrevistador) Bogotá.
- Holz, H. H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. (J. V. Royo, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- Jaar, A. (02 de 2011). *Gramscimanía*. (O. Montilla, Editor) Recuperado el 10 de 07 de 2012, de <http://www.gramscimania.info.ve/2011/02/marx-lounge.html>
- Chile, R. (Dirección). (2008). *La isla de mis sueños* [Película].
- Llanes, L. (2004). Un acercamiento a la obra de Víctor Grippo en la quinta Bienal de La Habana. En M. Pacheco, *Grippo una retrospectiva*.

*Obras 1971-2001* (págs. 39-47). Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini/Malba -Colección Costantini.

- Lyotard, J.-F. (2006). La ceguera necesaria. En A. Chaparro Amaya (Ed.), *Los límites de la estética de la representación* (C. Pabón, A. Izquierdo, & T. Bolaños, Trads., págs. 121-139). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Marx, K. (1960). El trabajo enajenado. En K. Marx, *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* (R. Sotoconil, Trad., págs. 65-82). Santiago de Chile: Empresa editora austral.
- Marx, K. (2000 (1867)). *El capital* (2 ed.). (V. Romano García, Trad.) Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En S. Castro- Gómez, & R. Grosfoguel, *El giro decolonial* (págs. 25-46). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Negri, T. (2000). Carta a Massimo, sobre lo bello. En T. Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas* (págs. 50-56). Madrid: Trotta.
- Negri, T. (2000). Carta a Silvano, sobre el acontecimiento. En T. Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas* (págs. 64-71). Madrid: Trotta.
- Pabón, C. (2000). Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento. En M. d. Colombia, & A. Gaitán (Ed.), *Proyecto Pentágono. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia* (1 ed., págs. 67-114). Bogotá: Imprenta nacional de Colombia.
- Poma de Ayala, F. G. (1980 (¿1615?)). *Nueva Corónica y buen gobierno*. (F. Pease, Ed.) Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En S. Castro- Gómez, & R. Grosfoguel, *El giro decolonial* (págs. 93-126). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Ranciere, J. (2002). *La division de lo sensible*. Salamanca: Centro de arte de Salamanca.
- Ranciere, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'art contemporani de Barcelona y Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- Ranciére, J. (2008-2010). *El espectador emancipado*. (A. Dilon, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). Otras epistemologías de la imagen: el reverso de un proyecto expositivo. Principio Potosí Reverso. *Principio Potosí*. Madrid: Museo nacional centro de arte Reina Sofía.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial andina. En S. Rivera Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre las prácticas y discursos descolonizadores* (págs. 19-51). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, H. M. (2003). Una bienal cifrada en la esperanza. En C. d. Lam, 8 *Bienal de La Habana. El arte con la vida* (págs. 21-30). La Habana: Centro de arte contemporáneo Wilfredo Lam.
- Snell, A. (Productor), & Snell, A. (Dirección). (1993). *Sebastiao Salgado. Workers* [Película].
- Sontag, S. (30 de 04 de 2004). La necesidad de la imagen. (A. Espada, Entrevistador) Letras libres.
- Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Mondadori.
- Torres-García, J. (1984 (1935)). Lección 30: La escuela del Sur, 1935. En J. Torres-García, *Universalismo constructivo* (págs. 193-198). Madrid: Alianza editorial.
- Vignolo, P. (2008). La Cátedra y la Minga. En Varios, & P. Vignolo (Ed.), *Ciudadanías en escena: Performance y derechos culturales en Colombia /Cátedra Manuel Ancízar segundo semestre de 2008* (págs. 19-26). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, Facultad de Ciencias Humanas.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. (A. Gómez, Trad.) Buenos Aires: Colihue.
- Werthein, J. (2006). Las polémicas Brinco. (A. Cúpula, Entrevistador)
- Zibechi, R. (2008). *América Latina: Periferias urbanas, territorios en resistencia*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Zibechi, R. (2010). *América Latina: Contrainsurgencia y pobreza*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

## Lista de imágenes

- Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956): Marx Lounge, Bienal de arte de Liverpool, 2010. Recuperado de <http://arte-actual.blogspot.com/2011/02/alfredo-jaar-articular-estetica-y.html> 13
- Imagen 1. Alfredo Jaar: Serra Pelada, Introduction to a distant world, 1985, video 8 min. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/alfredo-jaar/gold-in-the-morning-a-j-1985> 23
- Imagen 2. Alfredo Jaar: Serra Pelada, Rushes, 1986, intervención pública, estación Spring Street del metro de Nueva York. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/15169/Toledo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 24
- Imagen 3. Alfredo Jaar: Serra Pelada, Gold in the morning, 1986, Bienal de Venecia. 26
- Imagen 4. Alfredo Jaar: Serra Pelada, Frame of mind, 1987. Recuperado de <http://www.imaginarymuseum.org/MHV/PZImhv/JaarRwandaProject.html> 28
- Imagen 5. Lewis Wickes Hine: Niños mineros de carbón, 1908. Walker Evans: Cuarto de estar de la casa de un minero, 1935. Recuperado de <https://www.jcaro.es/lewis-hine/> y Recuperado de [http://ieselaza.educa.aragon.es/proyectosdehistoriaelaaios/paginas/expo\\_gran\\_depression.htm](http://ieselaza.educa.aragon.es/proyectosdehistoriaelaaios/paginas/expo_gran_depression.htm) 30
- Imagen 6. Sebastião Salgado: Workers, Serra Pelada, 1986. Recuperado de <https://jotabarros.com/grandes-fotografias-sebastiao-salgado-serra-pelada-1986/> 31
- Imagen 7. Victor Grippo (1936-2002): Tabla, 1978. Recuperado de <http://www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?op=nota&nid=63&media=print> 41
- Imagen 8. Victor Grippo (1936-2002): Construcción de un horno popular para hacer pan, (con la colaboración de Jorge Gamarra y A. Rossi), Arte e Ideología –CAYC al aire libre –Arte de sistemas II, plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, 1972. Recuepado de: <https://ciudadcomentada.wordpress.com/1972/09/29/horno-de-pan-victor-grippo-1972/> 43

- Imagen 9. Kcho: Vive y deja vivir, Plaza vieja, IX Bienal de arte de La Habana, 2006. <http://www.granma.cu/granmad/eventos/bienal/noticias/n01.html> 46
- Imagen 10. Kcho: Brigada Martha Machado, Foso del morro, X Bienal de arte de La Habana, 2008. Recuperado de: <http://www.granma.cu/granmad/eventos/bienal/noticias/n01.html> 46
- Imagen 11. Brigada Martha Machado: Intervención social en Haití, 2010.. .. 47
- Imagen 12. Vincent van Gogh (1853-1890): Un par de zapatos, Museo Van Gogh, Holanda, 1886. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/shoes/5AHCmdyxyzBQB0g> 51
- Imagen 13. María Teresa Hincapié (1954-2008): Una cosa es una cosa, Salón nacional de artistas, IV Bienal de La Habana, Galería Alcuadrado, Museo Iglesia Santa Clara, 1990/1998/2005. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-319/una-cosa-es-una-cosa-accion-plastica-de-maria-teresa-hincapie> 54
- Imagen 14. Judi Werthein: Brinco, Intervención, In Site, Tijuana-San Diego, 2006. Recuperada de <http:// analisisdelaplasticadelnoroesteuabc.blogspot.com/2009/11/insite-brinco-insite.html> 59
- Imagen 15. Francis Allÿs: Cuando la fe mueve montañas, registro fotográfico y en video de la acción artística, Lima, octubre 2000- 11 abril 2002. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/3611501035> 66
- Imagen 16. Francis Allÿs: Cuando la fe mueve montañas, fotogramas de registro en video de la acción artística, Lima, octubre 2000 - 11 abril 2002. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/3611501035> 67
- Imagen 17. Francis Allÿs: Paradoja de la praxis, Algunas veces hacer algo no lleva a nada, Acción registrada en video, México D.F. 1997. Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/3612370018> 70
- Imagen 18. Alfredo Jaar: Camera Lúcida, Registro de proceso, Museo del oeste de Caracas, 1996. 72

- Imagen 19. Alfredo Jaar: Camera Lúcida, Montaje con fotografías, Museo del oeste de Caracas, 1996. Recuperado de <http://artecontemporaneovenezolanorevisado.blogspot.com/2013/11/la-cuartapared-el-museo-como-escenario.html> 73
- Imagen 20. Alfredo Jaar: Camera Lúcida, Montaje con fotografías, Museo del oeste de Caracas, 1996. Recuperado de <http://artecontemporaneovenezolanorevisado.blogspot.com/2013/11/la-cuartapared-el-museo-como-escenario.html> 74
- Imagen 21. Alfredo Jaar: Camera Lúcida, Montaje con fotografías, Museo del oeste de Caracas, 1996. Recuperado de <http://artecontemporaneovenezolanorevisado.blogspot.com/2013/11/la-cuartapared-el-museo-como-escenario.html> 74
- Imagen 22. Felipe Guamán Poma de Ayala: Primer Nueva Corónica y buen gobierno. Pontifical mundo / Las indias del Perú en lo alto de España / Castilla en lo abajo de las indias. 77
- Imagen 23. Felipe Guamán Poma de Ayala: Primer Nueva Corónica y buen gobierno. Mapamundi del reino de las indias / un reino llamado Antisuyu hacia el derecho del mar del norte / otro reino llamado Collasuyo, sale el sol / otro reino llamado Codesuyo, hacia el mar del sur llal [incompleto] / otro reino llamado Chinchaysuyo, poniente del sol. 79
- Imagen 24. Felipe Guamán Poma de Ayala: Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno. INDIOS / ASTRÓLOGO POETA QUE SABE del ruedo del sol y de la luna y eclipse y de estrellas y cometas, ora, domingo y mes y año y de los quatro vientos del mundo para sembrar la comida. Desde antiguo. (Sic) 82
- Imagen 25. Felipe Guamán Poma de Ayala: Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno. CONQUISTA. GUAINA CAPAC INGA. CANDIA, ESPAÑOL. Cay coritachumicunqui (¿Este oro comes?) / Este oro comemos / En el Cusco (p. 343). 83
- Imagen 26. Grafiti anónimo, Costa Rica 2010. 84
- Imagen 27. Felipe Guamán Poma de Ayala: Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno. CORREGIMIENTO / QUE EL CORREGIDOR CONBIDA en su mesa a comer a gente vaja, indio mitayo, a mestizo, mulato y le honrra / mestizo / mulato / yndio tributario

- /corregidor / Brindis... señor curaca / apo, muy señor, noca ciruiscayqui” (Señor, muy señor, yo te voy a servir) / Provincias. (Sic) 86
- Imagen 28. Gaspar Miguel de Berrío: Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí, 1758, óleo, museo colonial de Charcas Universidad Francisco Xavier de Chuquisaca (Sucre). 89
- Imagen 29. María Galindo y Mujeres creando: Ave María llena eres de rebeldía, 2010 instalación / Anónimo (Escuela de Potosí): Las novicias, siglo XVII óleo. 90
- Imagen 30. Anónimo (Escuela de Potosí): Virgen del cerro de Potosí, siglo XVIII, óleo. Anónimo (Escuela de Potosí): Virgen del Cerro anónimo s XVIII, óleo, Museo de la Casa de Moneda en Potosí.91
- Imagen 31. Inés Doujak: Brujas, Principio Potosí, 2010. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena> 92
- Imagen 32. Principio Potosí. Vista parcial, Museo Reina Sofía, 2010. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/principio-potosi-como-podemos-cantar-canto-senor-tierra-ajena93>
- Imagen 33. Alfredo Jaar: Serra Pelada, Out of Balance, galería Lelong Nueva York, fotografías colección del artista, 1989. 95