



UNIVERSIDAD DE CHILE

ESCUELA DE POSTGRADO

FACULTAD DE ARTES

DEVOLVER LAS IMÁGENES

Sobre prácticas artísticas en el espacio público

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES
MENCIÓN ARTES VISUALES

AUTOR:
Simón Catalán Molina

PROFESOR GUÍA:
Mauricio Barría

Santiago de Chile
2015

INDICE

RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
1. TERRITORIO Y REPRESENTACIÓN.....	8
1.1 Lugar delimitado, espacio circulado.....	9
1.2 Espacios en pugna.....	12
2. CONTEMPLAR, ACTUAR: Procesos de observación e interacción desde una perspectiva estética.....	16
2.1 Reconocimiento de campo y estrategias de observación: Del <i>Flâneur</i> a la Deriva.....	17
2.2 El arte de la tierra, el arte del cuerpo: experiencias de desborde en los años 60 y 70.....	21
2.3 Insertarse en el contexto: estrategias de documentación y archivo.....	29

2.4 Trabajo en cadena: procesos colaborativos en la producción de obra.....	34
3. SOBRE LA CIUDAD.....	39
3.1 Habitar en la construcción.....	42
3.2 Vitrinas y pasillos.....	54
3.3 El despliegue en la calle.....	59
4. IMÁGENES RECURRENTE.....	70
4.1 Maneras de ver.....	71
4.2 El dibujante en el espacio público.....	76
4.3 Devolver las imágenes al cielo.....	84
CONCLUSIÒN.....	93
BIBLIOGRAFIA.....	97

RESUMEN

En la siguiente investigación presentaré el análisis de una serie de obras realizadas por el Colectivo de Arte MICH durante los años 2011 y 2013, grupo de trabajo del cual formo parte desde el año 2010. El desarrollo de este texto aborda las dimensiones políticas y sociales de las prácticas artísticas contemporáneas que trabajan en colaboración con el contexto -ya sea territorial, histórico o de otra índole- al interior del cual se despliegan. A través de antecedentes históricos y diversos ejemplos que ilustran la relación entre arte, ciudad, territorio y representación, esta investigación estará centrada en las posibilidades de vinculación (con un territorio) y colaboración (con los habitantes de un territorio o con los transeúntes) que han marcado gran parte de las manifestaciones artísticas de las últimas décadas que tienen como preocupación común la utilización del espacio público como escenario privilegiado para la creación.

INTRODUCCIÓN

Cuando comenzamos nuestro trabajo como Colectivo MICH (Museo Internacional de Chile) ¹ en el año 2010, no teníamos muy claro cuáles serían los temas que queríamos desarrollar ni las plataformas que deseábamos ocupar en relación a nuestro trabajo como artistas visuales. Nos llevó muchas jornadas de trabajo y reflexión entender que nuestros intereses se aunaban cuando salíamos a la calle a investigar, observar o intervenir en el contexto urbano. Al identificar la calle como escenario rico en acontecimientos y encuentros, comenzamos a desarrollar una serie de obras en colaboración con este contexto, asumiendo que sus características (formales, arquitectónicas, urbanas, climáticas, geográficas) y sus antecedentes (históricos, identitarios) debían ser siempre parte del proceso y del resultado de la obra.

¹ Colectivo de Arte chileno. Conformado por Christian Álvarez, Simón Catalán, Felipe Contreras, Alexis Llerena, Pilar Quinteros, Javiera Muñoz, Sebastián Riffo, Héctor Vergara y David Vargas. Para mayor información: www.colectivmich.cl / www.museointernacionaldechile.cl

Durante estos 4 años de trabajo hemos podido compartir bastantes experiencias de trabajo colaborativo tanto en instituciones galerísticas y museales, en espacios autónomos o autogestionados, como también en espacios abiertos o públicos. En la mayoría de estas experiencias hemos podido establecer lazos con otros colectivos, grupos de trabajos, agrupaciones sociales u otros actores que nos han permitido reconocer la complejidad del trabajo artístico en (y con) un territorio.

Esta investigación aborda tanto el análisis de nuestros proyectos como la revisión de antecedentes y referentes artísticos del siglo XX y comienzos del XXI, donde veremos cómo en el contexto actual (sobre todo chileno) se ha desarrollado esta preocupación artística por incidir en el territorio y trabajar colaborativamente con la comunidad.

Este tipo de proyectos en colaboración se caracteriza por el trabajo en cadena -o trabajo colectivo- a través del cual él o los artistas dialogan con el transeúnte, los participantes o con un grupo de personas para construir en conjunto la obra. En este sentido los procesos y resultados que arrojan este tipo de prácticas artísticas se refieren a una cuestión clave en torno a la

idea de representación: la idea no es lanzar representaciones ya construidas o finalizadas a la calle, sino más bien consiste en utilizar la calle como plataforma para co-construir -junto a los participantes- múltiples representaciones en el espacio público. Para el análisis de estas prácticas artísticas contemporáneas es necesaria una revisión de ciertos antecedentes que proponen un acercamiento al contexto (como tema de las obras, como plataforma de creación, como detonante de situaciones a investigar) desde esta perspectiva colaborativa.

Más que proponer una escena, una historia sobre un tipo de arte colaborativo o realizar un paneo de diferentes colectivos artísticos, mi intención es examinar y exponer referentes de nuestro trabajo como Colectivo MICH que se han vuelto fundamentales en la reflexión sobre nuestro propio quehacer. Si bien algunos de nuestros miembros ya han escrito sobre nuestras motivaciones y procesos de trabajo, esta revisión de referentes, más el análisis de algunos de nuestros proyectos que desarrollaré en esta tesis viene a ser una de los primeros textos extensos sobre nuestra obra. Aun así, este texto no busca exponer una visión general sobre nosotros (algo así como un conseso), sino que pretendo desarrollar una visión personal

sobre este trabajo colectivo centrándome en una de nuestras iniciativas (me refiero al trabajo en el espacio público).

Para esto he estructurado esta investigación en cuatro capítulos. En el primer capítulo me referiré de manera general a las nociones de espacio y territorio, sus características y diferencias, apoyándome en la antropología urbana. El estudio de los espacios y las nuevas tendencias de la geografía como disciplina de las ciencias sociales será fundamental para entender las relaciones entre ejercicio del poder, territorio y representación.

En el segundo capítulo veremos diferentes referentes artísticos desde fines del siglo XIX hasta comienzos del siglo XXI, los cuales representan distintas estrategias o maneras de incorporar el contexto en la creación artística ya sea desde la observación, documentación o la intervención en él ya sea recorriendo la ciudad o investigando nuevas cartografías urbanas (*flâneur* y *deriva*), llevando la creación a nuevos escenarios utilizando otros medios que desbordan las disciplinas tradicionales (*land art* y *performance*), mediante estrategias de documentación y archivo para dar a conocer relaciones espaciales (Sophie Calle),

mediante procesos de colaboración entre artistas y espectadores -que más bien serían participantes- que dan lugar a obras co-creadas. El breve contexto histórico que se presenta en este capítulo servirá para situar nuestras propias estrategias de trabajo en la calle, como Colectivo MICH, en cuanto a la observación, documentación y archivo.

En el tercer capítulo abordaré referentes actuales o de las últimas décadas cuyo eje de creación es el recorrido de la ciudad, las maneras de habitarla, las estrategias para reapropiarse o analizar el territorio desde una perspectiva estética. En todos estos ejemplos la movilidad es un punto fundamental, ya sea cómo sustento teórico o como práctica metodológica.

Por último, en el cuarto capítulo analizaré 3 proyectos que realizamos con el Colectivo MICH durante los años 2011 y 2013. En cada uno de ellos la relación con el territorio está abordada desde perspectivas particulares, aunque todos comparten el interés por hacer de la historia del lugar o contexto en el que se trabaja, el impulso que da pie a la obra. Cada uno de estas investigaciones busca ser vinculante (con el

territorio y con los transeúntes) promoviendo un trabajo colaborativo tanto al inicio, como en el desarrollo y final del proceso creativo. Si bien sólo en el último capítulo analizaré de manera directa nuestro trabajo como colectivo, toda esta tesis estará atravesada por las relaciones entre arte, espacio público y representación que hemos observado durante estos años de trabajo y que han motivado nuestra labor.

1. TERRITORIO Y REPRESENTACIÓN

En octubre del año 2014 fuimos invitados como Colectivo MICH a participar en un encuentro de gestiones autónomas en las artes visuales². Durante esa jornada se discutió acerca de los modelos de gestión autónoma, sus estrategias de acción, sus formas de financiamiento y la posibilidad de establecer redes de colaboración entre las diferentes agrupaciones que participaban en este encuentro. Si bien sólo en el primer día la mesa de trabajo estaba enfocada en la relación de gestión artística y territorio, durante los tres días esta relación estuvo latente y sus implicancias se manifestaban cada vez que los grupos o colectivos hablaban sobre sus procesos de creación.

La gestión autónoma no era nuestra principal similitud, sino que el trabajo enfocado y dirigido hacia la acción en un

² En esta jornada de trabajo organizada, por el Consejo de la Cultura y las Artes, participaron Casa 916, Casa Poli, Móvil, Mesa 8 y Caja de Cartón, de Concepción; Galvez Inc, CRAC, Worm, Nekoe, Espacio G, La Pan y Tsonami, de la V región; Galería Metropolitana, MICH, Cancha y Galería Temporal, de Santiago; Islaysen (Aysén), Curatoría Forense (Argentina-Chile), Liquenlab (Punta Arenas), Kunza (Coquimbo), La Fabrika (Chillan), Laboratorio de Arte y Cultura (Temuco) y Se Vende (Antofagasta).

territorio específico. Palabras como espacio público, participación, colaboración, deriva, exploración urbana, se repetían constantemente en nuestras discusiones. Sabemos que este interés no es sólo nuestro y que va más allá de las experiencias de gestión autónoma, es más bien una preocupación creciente en algunos sectores del arte contemporáneo. Cada vez vemos más obras, procesos o gestiones que tratan sobre este problema volviéndolo el centro o principio de creación. Y más aún, en esta investigación también analizaré cómo esta relación de arte y territorio ha atravesado fuertemente las manifestaciones artísticas del siglo XX. En los próximos capítulos abordaré experiencias de vinculación entre arte y territorio desde diferentes períodos y estrategias, por lo que es fundamental realizar una breve contextualización de estas nociones.

Para realizar un análisis claro y preciso sobre estas experiencias artísticas comenzaré refiriéndome a la distinción de estos conceptos. En esta tarea, que el arte comenzó hace ya mucho tiempo, la referencia a otras disciplinas (geografía, sociología) ha sido fundamental para comprender los procesos del arte fuera de la institución galerística o museal. Cuando el arte sale

del cubo blanco y entra en otras vinculaciones con el espectador parece natural recurrir a las disciplinas que se han encargado de investigar las relaciones en el o los espacios. Así, por ejemplo, la investigación de Manuel Delgado recurre a la antropología urbana (entre otros muchas referencias) para aproximarse a la definición y ocupación del espacio público³. Y justamente este texto de Delgado nos proporciona una excelente introducción a las ideas que comentaremos en los próximos capítulos en relación al arte, el territorio y el espacio público.

Comencemos con la postura de Delgado frente a los conceptos de la ciudad y lo urbano. Para Delgado estas palabras no son sinónimos: la ciudad se refiere al orden de un territorio con características específicas (alta densidad, presencia de ciertas construcciones estables), mientras que lo urbano se refiere a una dinámica que se manifiesta en cierto tipo de ciudades (ciudad heterogénea) caracterizadas por el predominio de vínculos “laxos y no forzados” donde “los intercambios aparecen en gran medida no programados, los encuentros más

³ DELGADO, M. 1999. *El animal público*. Barcelona, Editorial Anagrama. 209p.

estratégicos pueden ser fortuitos, domina la incertidumbre sobre interacciones inminentes”⁴.

Lo urbano sería, hoy en día en las ciudades una relación masificada, lo que no quiere decir que sea lo mismo que la ciudad, sino que es la manifestación de un tipo específico de ciudad. La definición que nos entrega Delgado apunta de manera muy similar a los problemas que el curador español Martí Peran (*Post-it City, Ciudades ocasionales; Esto no es un museo: artefactos móviles al acecho*) identifica en la ciudad contemporánea: el trastorno de las relaciones humanas, convirtiéndolas en “intercambios superficiales e impersonales” en palabras de Delgado.

Ahora bien, sin confundir la ciudad -como orden específico de un territorio- con lo urbano (dinámica de relaciones dentro de este territorio), podemos reconocer que en este tipo de ciudades predomina la condición cambiante, inestable y temporal de las relaciones (y de los lugares). El suceso o el acontecimiento aparecen de manera más evidente en ellas, y por lo mismo la antropología urbana estaría tan relacionada con el análisis del

⁴ *Ibíd.* p. 23-24

espacio público en Delgado. Esta mirada de la ciudad “como un dominio de la dispersión y la heterogeneidad”⁵ vendría de la Escuela de Chicago, cuyo objeto de estudio obviamente no podían ser las estructuras estables de la urbe sino sus relaciones. Para Delgado la influencia de esta Escuela, más los aportes de la etnosemántica, la antropología social, el estructuralismo o el cognitivismo, desarrollaría una preocupación especial durante los años cincuenta y sesenta sobre la noción de las situaciones, “es decir a las relaciones de tránsito entre desconocidos totales o relativos que tenían lugar preferentemente en espacios públicos”⁶. Estas relaciones, siempre atravesadas por lo espontáneo, lo fugaz, por las dinámicas de concentración y dispersión (de las personas en el espacio), serían el foco de atención para la antropología urbana de los años cincuenta y sesenta, la cual nos entrega una aproximación fundamental para entender el arte en el espacio público. Las situaciones serían, según Delgado, estas relaciones siempre variables, ya que estarían construidas a partir de negociaciones constantes entre los habitantes de un territorio.

⁵ *Ibíd.* p. 28

⁶ *Ibíd.* p. 29

En los próximos capítulos retomaré esta idea, entendiendo el arte en el espacio público como un trabajo colaborativo con el territorio, en el que el punto de interés está en las relaciones que ahí se generan y no en las estructuras estables que lo componen.

Ahora bien, cuando hablamos de territorio nos estaremos refiriendo a los límites que definen un área: tal como lo plantea Delgado el territorio puede ser impuesto o puede ser producto de un pacto entre las personas que habitan ese lugar. El producto de este pacto sería la territorialidad que Delgado define como la “identificación de los individuos con un área que interpretan como propia”⁷. Este grado de identificación es el elemento constructor del arte que trabaja en base a colaboraciones con los habitantes de un territorio, ya que son las experiencias, recuerdos, visiones y posiciones de estos habitantes lo que a mi juicio le da sentido a las obras.

⁷ *Ibíd.* p. 30

1.1 Lugar delimitado, espacio circulado

Territorio y espacio. En este punto podemos empezar a reconocer cómo se define este espacio de lo urbano en la ciudad. El espacio urbano se caracteriza porque su usuario “es casi siempre un transeúnte, alguien que no está allí sino *de paso*”⁸, donde la calle es el lugar que representaría esta conexión entre territorios. La ciudad moderna, a diferencia de la ciudad tradicional, tendería a este tipo de relaciones de traspaso (de un lugar a otro) y tránsito, los habitantes estarían constantemente atravesando límites y difuminando estas barreras territoriales que la ciudad tradicional había establecido. Estos espacios ocupan un lugar privilegiado en la investigación de Delgado y los denomina espacios “transversales” o “espacios-tránsito”⁹. Estos espacios de lo móvil o más bien de la movilidad, se caracterizarían por ser conectores; no estarían destinados a la detención o el asentamiento, sino más bien las

⁸ *Ibíd.* p. 35

⁹ Más que fundar una idea, Delgado está retomando aquí una serie de nociones trabajadas por las ciencias sociales. El “espacio transversal” tendría sus paralelos o similitudes con el “espacio itinerante” de André Leroi-Gourhan, la “zona de transición” de Ernest E. Burgess, el “espacio intersticial” de Jean Remy o el “lugar-movimiento” de Isaac Joseph. DELGADO, M. 1999. *El animal público*. Barcelona, Editorial Anagrama. p. 37

personas las atravesarían constantemente para ir de un lugar a otro¹⁰.

Esta idea de tránsito es la que Delgado utiliza para diferenciar el espacio del territorio. Si para Delgado lo urbano es distinto de la ciudad (aunque uno pueda contener al otro), el espacio y el territorio no sólo son diferentes, sino que son opuestos. Si el acento está puesto en esta condición móvil de la antropología urbana, es natural que el objeto de estudio se concentre en el problema de lo transitorio y lo permanente (o estable). El espacio sería la noción que se refiere a una distancia o extensión, “pero que no da como resultado un lugar, sino tan sólo, a lo sumo, un tránsito, una ruta”¹¹. El espacio se construye a través de la práctica (se recorre, se traspasa, se circula) y por lo tanto se conoce a través de la experiencia. Junto con la idea de la situación, la experiencia tendrá un papel fundamental en el desarrollo de las vanguardias artísticas de comienzos del

¹⁰ Baudelaire verá en los pasajes (y posteriormente en el bulevar) este tipo de espacios conectores, en su caso entre el adentro y el afuera, conexión del espacio privado y público. En el siguiente capítulo desarrollaré esta idea con la que Baudelaire explica la figura del *Flâneur*.

¹¹ DELGADO, M. 1999. *El animal público*. Barcelona, Editorial Anagrama. p. 39

siglo XX y también en las experiencias de desborde (como las he denominado en esta investigación) de los años 60 y 70.

Por otra parte el territorio sería el límite de un lugar, el cerco que define la identidad de un grupo o comunidad. Es la marca que establece separaciones en el mapa. Si el espacio se construye a través de la práctica, el territorio lo hace a través de la ocupación. El habitante ocupa el territorio, mientras que el transeúnte circula por el espacio. Ahora bien, esta polaridad no debe ser tomada al pie de la letra, ya que el territorio en la ciudad moderna se manifiesta de maneras diversas y muchas veces sus límites se pierden (bajo esta premisa, la Internacional Situacionista pretendía crear nuevas cartografías urbanas).

1.2 Espacios en pugna

Para entender mejor esta diferencia tenemos que recurrir a las ciencias sociales, en especial a aquella cuyo objeto de estudio son las diferenciaciones espaciales: la geografía. Tal como sucede con otras ciencias, la geografía ha modificado sus paradigmas y sus objetos de estudio han cambiado, abordando

el espacio desde diferentes perspectivas. Si en la primera mitad del siglo XX estaba puesta la atención en el espacio concreto, en la segunda mitad el objeto de estudio será el espacio abstracto (geografías neopositivistas o empírico-analíticas), el espacio subjetivo (geografías histórico-hermenéuticas), el espacio social (geografías críticas) y el espacio global localizado (eclecticismo geográfico)¹².

Todos estos tipos de espacios han sido el objeto de estudio de múltiples corrientes geográficas, en las que la relación entre espacio y territorio es analizada a partir de modelos diferentes. La influencia de estas corrientes permitió investigaciones espaciales más allá de la cartografía regional, y en esta tesis recurriré a la noción de espacio social promovida por las geografías críticas para referirme a la relación entre territorio y representación.

Una de las primeras manifestaciones de las geografías críticas es la geografía radical iniciada con la revista *Antipode* (1969),

¹² PILLET, F. 2004. La geografía y las distintas acepciones del espacio geográfico En: Investigaciones geográficas 34 [en línea] Alicante, Instituto Universitario de Geografía
<<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02134619RD57513938.pdf>>
[consulta: 18 de noviembre 2014]

plataforma que articuló las propuestas de esta nueva corriente como respuesta a las geografías cuantitativas o neopositivistas¹³. Influida por el estructuralismo y las teorías marxistas y con un carácter libertario, la geografía radical puso la atención en las implicancias sociales del orden del espacio, reconociendo la relación entre orden del territorio y poder. La distribución del espacio y el orden del territorio deben considerarse como un ejercicio de poder -no sólo del aparato estatal, sino de cualquiera sea la autoridad que ordene el espacio- y control (aquí las denuncias de teóricos como Foucault, Gadamer o Virilio sobre los mecanismos de control en la sociedad son completamente pertinentes). Es fundamental el paso que da la geografía radical para entender las consecuencias de esta relación de poder sobre el espacio, según la cual los habitantes del territorio están normados y sometidos a un control constante.

Si el orden del territorio es o puede ser un ejercicio de poder y control, entonces también tendríamos que mencionar a Jacques

¹³ *Ibíd.* p. 19

Rancière y su idea del “reparto de lo sensible”¹⁴ trabajada en su libro homónimo, la cual se refiere a este orden (recorte) de lo sensible, a la administración de lugares, tiempos y actividades. Esta idea “podemos entenderla en un sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault- como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir”¹⁵.

Comprendida desde una perspectiva estética, Rancière se refiere a todo ese impacto en lo sensible (lo que vemos y lo que no vemos, lo que oímos y no oímos, lo que percibimos y no percibimos) detrás de estas decisiones políticas sobre la administración de nuestro entorno. Esta idea considera la relación de estética y política más allá de la obra de arte, tomando en cuenta que este reparto de lo sensible es ante todo estético (referido a la percepción). Este reparto no es sólo la administración de lo sensible, sino que también es la administración de su producción y la ocupación de los tiempos; por lo mismo, Rancière menciona varias veces en el texto cómo la ocupación (en específico su trabajo, es decir su cualidad

¹⁴ RANCIÈRE, J. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile, LOM Ediciones. 58pp.

¹⁵ *Ibíd.* p. 10

productiva y su ocupación temporal) de ciertos sujetos determina su relación con el entorno.

¿Cuál es la importancia de que el análisis sobre el gobierno de los espacios, la producción y el tiempo tenga esta lectura estética? Si el reparto de lo sensible, referida en esta tesis a la administración del territorio o del espacio, tiene una vinculación directa con la estética, entonces la relación entre poder, representación y orden del territorio puede ser alterada o intervenida a través de la producción artística. Así lo entiende Rancière, reconociendo la capacidad transformadora de las prácticas artísticas, las cuales no se encuentran desconectadas de otras prácticas (de producción, políticas, económicas, etc.) sino que “representan y reconfiguran los repartos de estas actividades”¹⁶. Es decir, que el arte tiene la capacidad de incidir en este reparto desde su propia producción, y que por lo tanto puede modificar un régimen de lo sensible a partir de su práctica. Rancière ejemplifica a través de la “identificación” del arte y la producción en la Revolución rusa (las dos coincidían en un mismo pensamiento sobre esta administración de lo

¹⁶ *Ibíd.* p. 58

sensible), cómo estas prácticas son ante todo “una recomposición del paisaje de lo visible, de la relación entre el hacer, el ser, el ver y el decir”¹⁷. Son actividades que proponen (y practican) una política sobre las maneras en cómo nos relacionamos con nuestro entorno.

El arte posee esta cualidad de proponer nuevos repartos de lo sensible, donde una de las relaciones que se desprenden de esta situación es la de territorio y representación. Como vimos anteriormente el territorio tiene esta doble cualidad de límite impuesto por la autoridad, por un lado, y de identificación de un grupo por el otro, por lo tanto la cuestión de la representación¹⁸ de este territorio ha sido un tema recurrente en el arte, sobre todo durante las últimas décadas, cuando los artistas o los colectivos artísticos han promovido un trabajo colaborativo en los territorios que realizan sus proyectos, dando paso a procesos colaborativos cuyo fin, muchas veces, no es crear una representación unívoca del territorio, sino que

¹⁷ *Ibíd.* p. 58

¹⁸ Aquí debemos entenderla no sólo como la representación del territorio por el artista, sino que también las múltiples representaciones que los habitantes de ese territorio puedan crear a cada momento, es decir el reordenamiento estético que los habitantes proponen.

entregar las condiciones para que surjan las representaciones desde la propia comunidad.

Habiendo mencionado las características básicas del territorio y el espacio, en los próximos capítulos veremos de manera concreta cómo estas diferentes prácticas artísticas han enfrentado el problema de la administración de los espacios, en especial del espacio público, lugar privilegiado para la discusión estética durante el siglo XX.

2. CONTEMPLAR, ACTUAR: Procesos de observación e interacción desde una perspectiva estética

Si en el primer capítulo abordamos la noción de territorio de manera amplia, reconociendo sus implicancias en la forma que entendemos los espacios (sobre todo el urbano), en esta segunda parte nos adentraremos en la relación territorio/representación desde la práctica artística en el siglo XX. A través del análisis de diferentes referentes ordenados cronológicamente, describiré algunas estrategias de observación, intervención, documentación y participación en el contexto (ya sea la ciudad, el paisaje natural, los espacios íntimos o los comunitarios). Estas estrategias de observación e interacción en el territorio nos servirán de ejemplo sobre experiencias artísticas en el siglo XX, que buscaban construir otro tipo de relaciones con la ciudad (investigándola desde el recorrido), con el espectador (volviéndolo co-creador de la obra), con el objeto artístico (dando importancia al proceso por sobre el objeto) y con sus pares (fomentando estrategias de cooperación y trabajo colectivo).

Estas son experiencias de desborde, ya que cuestionan y sobrepasan los límites establecidos por disciplinas e instituciones artísticas, y además tienen una doble condición: contemplar y actuar. Están atravesadas por un interés permanente en observar el contexto y ser partícipe de él, de investigar e involucrarse.

Contemplar, a primera vista, parece ser una actitud pasiva o de guardar distancia. Cuando contemplamos una obra mantenemos una distancia física entre el que observa y lo que es observado, es decir, nos mantenemos en la relación dominante que ha regido al arte occidental: el espectador y la obra son dos dimensiones separadas, y debemos tomar conciencia de esta condición a través de la cual el arte se materializa en un objeto.

Ahora bien, la contemplación puede ser entendida de una manera más amplia. La contemplación puede permitirnos involucrarnos con aquello que contemplamos, puede ser el puente para establecer lazos con nuestro entorno, puede ser un método para la interacción. Cuando la contemplación se une con la observación, con la investigación, con la exploración, con la deriva, entonces lo pasivo se transforma en acción.

Desde la modernidad en adelante, los artistas occidentales se han preocupado cada vez más de observar sus contextos, desde el realismo representacional de Courbet, la preocupación lumínica del instante de los impresionistas, la idea vanguardista de entrelazar arte y vida, pasando por las prácticas que radicalizan y cuestionan los campos disciplinarios del arte (*ready-made, collage, land art, performance*), hasta llegar a experiencias contemporáneas que trabajan prácticas colaborativas y relacionales.

En todas estas prácticas observar y actuar van de la mano; el arte no se puede hacer cargo del contexto si no lo observa de manera real, y no puede pretender un impacto sobre el territorio si no actúa en él. La capacidad crítica y constructiva de estas prácticas se sustenta en el compromiso que tienen con el contexto, observándolo, apropiándose y actuando sobre él.

En este capítulo abordaré de manera cronológica una serie de prácticas artísticas en las que el problema está centrado en las maneras de aproximarse al contexto. Unas tomando la observación como una exploración geográfica del territorio, descubriendo nuevos usos, funciones y órdenes en la ciudad;

otras desbordando los límites disciplinarios para re-pensar el espacio público y sus implicancias políticas; otras poniendo el énfasis en la circulación y tránsito de los cuerpos sobre el espacio en el que habitan; y otras en las que el interés está en crear relaciones de colaboración y cruces entre ámbitos aparentemente separados. En todas estas prácticas se insinúa (o más bien se exclama) una crítica; estas experiencias son espacios de diálogo y discusión, abriendo debates sobre las nociones de arte, ciudad y territorio.

2.1 Reconocimiento de campo y estrategias de observación: Del *Flâneur* a la Deriva

Sin duda, desde la revolución industrial, la ciudad se ha convertido en un tema recurrente, tanto en las artes como en otras disciplinas. Su estructura, sus dinámicas de orden y control, la forma en que se habita y la organización de sus construcciones han servido de materia prima para artistas en diferentes períodos.

Desde finales del siglo XIX hasta comienzos del XXI podemos reconocer diversas estrategias para representar, interpretar o investigar las relaciones que se producen en y a través de la ciudad, pasando a ser uno de los modelos privilegiados para la producción artística.

La modernidad trajo consigo la crisis del objeto artístico, y la producción plástica se enfocará cada vez más en la experiencia como eje que sustenta y da valor a la creación. Junto a esto, el proceso adquiere una creciente importancia (a veces mayor que el resultado), pasando a ser una parte fundamental de las obras.

Desde esta mirada no es extraño encontrar casos en los que el artista se somete a buscar -desde la experiencia- relaciones que surgen a partir de la manera en que recorre, observa y conoce la ciudad.

A fines del XIX, Baudelaire ve esta figura representada por el *Flâneur*: quien vagabundea a través de los pasajes observando a la multitud como un incógnito. Para Walter Benjamin, los pasajes juegan un rol importante en la concepción del espacio urbano de finales de siglo, ya que son lugares que relacionan dos características opuestas: el adentro y el afuera. Benjamin

afirma que “son una cosa intermedia entre la calle y el interior”¹⁹ son territorios que conectan y que a la vez otorgan las condiciones para que el *Flâneur* siga siendo ese “desconocido” entre la muchedumbre, quien puede hacer de su contexto un objeto de estudio.

El carácter incógnito de este personaje es fundamental para Baudelaire, ya que es esta distancia la que le permite observar con cierta seguridad y tranquilidad. Esta tranquilidad no necesariamente tiene relación con el ser descubierto, sino más bien con poder estar en la multitud de manera solitaria, inmiscuirse en el acontecer de la calle manteniendo distancia.

El *Flâneur* vaga incesantemente por bulevares y pasajes para “hacer botánica al asfalto”²⁰. Vemos aquí un acercamiento a la ciudad desde el recorrido continuo, desde la observación del tránsito de lo urbano, aproximándose a la colectividad desde la íntima seguridad del anonimato. Es este interés por las dinámicas que se generan en el espacio urbano (sobre todo el

¹⁹ BENJAMIN, W. 1972. ILUMINACIONES II. BAUDELAIRE: Un poeta en el esplendor del capitalismo. Madrid, Taurus. p. 51

²⁰ *Ibíd.* p. 50

espacio colectivo) lo que define al *Flâneur*. Aunque para Benjamin la “irrupción” de este personaje en este espacio dominado por el constante y fuertemente protegido culto a la individualidad, esté velado y sólo se cumpla en apariencia, sin duda el *Flâneur* plantea un tipo de acción fundamental, que será replicada y replanteada a través de siglo XX: esta operación es el recorrido del espacio urbano como método de observación y reconocimiento.

Existe una relación clara entre el accionar del *Flâneur* y el contexto en que se sumerge; la correspondencia es que este desconocido está consciente de su contexto urbano. El *Flâneur* está habitando una ciudad moderna, donde el carácter rígido y estable de la ciudad clásica ha sido transformado. La movilidad y el tránsito comienzan a adquirir mayor valor y el *Flâneur* habitará lugares intermedios (pasaje, bulevar, bazar) donde los límites claros (como centro y periferia) comienzan a disminuir.

Esta aproximación a la ciudad moderna, desde la experiencia del recorrido, tomará un perfil muy interesante de la mano de los Situacionistas, a mediados del siglo XX. A diferencia del *Flâneur* de Baudelaire, que vagabundea como un incógnito por

la multitud resguardando su propia soledad, Guy Debord y los Situacionistas plantearán una metodología para la observación del territorio en las que el azar, los encuentros fortuitos y el tránsito constante pretenden diezmar los límites que generan la arquitectura y el urbanismo moderno. Esta operación será denominada la Deriva.

Lo primero que debemos decir sobre la deriva, es que esta plantea una modificación temporal a nuestras “motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden”²¹. Al poner el énfasis en las motivaciones, Debord nos está planteando justamente el problema de habitar en la ciudad. El espacio urbano está reglado y delimitado, y nuestro actuar en él está normado. La deriva propone una operación que rompa con esa norma para así aproximarse al territorio desde otras perspectivas, y por ende, proponer otras “cartografías” de la ciudad moderna.

²¹ DEBORD, G. 1958. Teoría de la deriva [en línea]
<<http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>> [consulta: 25 de abril 2014]

Una manera de romper esta norma es el azar (guiar el recorrido por las eventualidades que propone el territorio), y este será aún más importante “cuando menos asentada esté todavía la observación psicogeográfica”²² del espacio en el que se deriva. La reiteración de Debord por la condición psicogeográfica revela cuán importante es para los situacionistas poner en evidencia la circulación como una de las características fundamentales de la ciudad moderna. Ya no sólo se reconoce la ciudad a través de sus “unidades ambientales, de sus componentes y su localización espacial” sino que también “se perciben sus ejes de tránsito principales, sus salidas y sus defensas”²³, características que no se demuestran en lo objetual, pero que en la experiencia del recorrido se vuelven elementales.

Es claro que en estas operaciones el juego y el azar están operando en oposición al recorrido común del territorio. Experimentar el espacio desde su circulación (muchas veces determinado por reglas caprichosas) permite a los situacionistas comprender y modificar los órdenes creados por el urbanismo,

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

y por lo mismo Debord le dedica atención a los mapas y a la noción de cartografía. Cuando la deriva toma lugar en un espacio elegido con antelación, es decir que sabemos el punto de partida, Debord sugiere “el estudio de los mapas, tanto mapas corrientes como ecológicos y psicogeográficos, y la rectificación o mejora de los mismos”²⁴ para guiar la exploración. Ahora bien, el uso y transformación de la cartografía en la deriva no busca establecer delimitaciones o separar unidades atmosféricas, sino que busca “transformar la arquitectura y el urbanismo”²⁵ diluyendo constantemente sus rígidas demarcaciones.

Aquí se encuentra uno de los fundamentos del trabajo situacionista y la motivación de la deriva: estas exploraciones urbanas proponen un nuevo entendimiento de la ciudad, ya no centrado en una estructura rígida y estable, sino que enfocando la atención en las condiciones de su circulación y por lo tanto poniendo el énfasis en el movimiento. Si en la ciudad clásica abundaban las delimitaciones espaciales, en la ciudad moderna

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

esos límites perderán precisión y se convertirán en zonas intermedias (Debord les llamará márgenes fronterizos) que pondrán en relación espacios diferentes. En este contexto la deriva busca “la disminución constante de esos márgenes fronterizos hasta su completa supresión”²⁶.

Pensar cómo habitamos la ciudad, y por ende cómo la concebimos, es la tarea que se propone la deriva (y en cierto modo también el *Flâneur*). Ver en nuestro contexto espacial/territorial el tema y contenido de la creación artística es un proceso fundamental para el desarrollo de un posterior arte enfocado en los acontecimientos y el devenir de la calle, que tan fuertemente se ha desarrollado en las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI.

2.2 El arte de la tierra, el arte del cuerpo: experiencias de desborde en los años 60 y 70

A partir de las vanguardias, diversos hitos artísticos abrieron nuevas vetas para la producción plástica, transformándose en

²⁶ *Ibíd.*

experiencias claves que modificarán los paradigmas del arte (*ready made, action painting, instalación, etc.*), las cuales se caracterizan muchas veces por su radicalidad. Para realizar un análisis completo sobre una propuesta artística contemporánea, es necesario considerar algunas de estas experiencias como antecedentes claves que la preceden.

En este caso me avocaré a comentar algunos antecedentes que surgieron (o tomaron forma) a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta: el *land art*, el *happening* y la *performance*. Durante estas décadas asistimos a experiencias que no sólo se postularon como una oposición radical, una negación absoluta, o desde la idea de lo nuevo²⁷, sino como prácticas del desborde, es decir de la expansión tanto material, simbólica como política.

Rosalind Krauss desarrolla esta idea en su conocido ensayo *La escultura en el campo expandido*, en el que entiende estas nuevas prácticas no como una variante de las disciplinas

²⁷ Podemos reconocer estas ideas en las vanguardias de comienzos del siglo XX, donde las nociones de lo nuevo, lo radical o la negación tuvieron una fuerte influencia en las manifestaciones artísticas que les siguieron.

“tradicionales”, sino que como expansiones de estas hacia otros ámbitos. Este punto es fundamental en la tesis de Krauss, ya que está criticando una visión historicista según la cual “las categorías como la escultura y la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad”²⁸. Aquí ya no estamos hablando de nuevos usos o sentidos de la escultura, sino que de otros campos que sobrepasan los límites disciplinarios y traen consigo otra manera de utilizar -y entender- el cuerpo y el territorio; es por esto que le llamaremos experiencias de desborde.

En esta expansión se develan operaciones críticas que ponen al cuerpo en acción, a la participación y la ocupación de un territorio como motores de la producción artística. En estas operaciones podemos reconocer una intención de ocupar el espacio (y obviamente el cuerpo en el espacio) como el lugar privilegiado de la crítica y la construcción de sentido.

²⁸ KRAUSS, R. 1966. La escultura en el campo expandido. En: La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Madrid, Alianza Editorial. p. 60

Empezaré hablando aquí sobre el *land art*, ocupándome de las relaciones entre hombre, técnica y tierra, para luego pasar al cuerpo en acción (*Happening, Performance*).

No podemos considerar el *land art* como una variante o tipo de escultura, ni tampoco podemos ver el desplazamiento del museo/galería al paisaje únicamente como un cambio de contexto. En esta operación se trabaja con el territorio de una manera completamente distinta a la escultura monumental (la que señala un lugar a través de la conmemoración, y que tiene como fin posicionar una imagen del poder/dominio) o la escultura moderna (esencialmente nómada, enfocada en poner en crisis las estructuras que sustentaban al monumento: el pedestal, la verticalidad, la figuración, la señalización). Para Felix Duque²⁹ es el *land art* la primera manifestación que podría denominarse “arte público”³⁰.

²⁹ DUQUE, F. 2001. Arte público y espacio político. Madrid, Ediciones Akal. 174p.

³⁰ En esta sentencia Duque no considera manifestaciones anteriores al Renacimiento (como podría ser los Templos Griegos o la Catedral Gótica, ejemplos ampliamente trabajados en su libro), ya que la noción de arte (como construcción moderna) no corresponde a estos periodos previos.

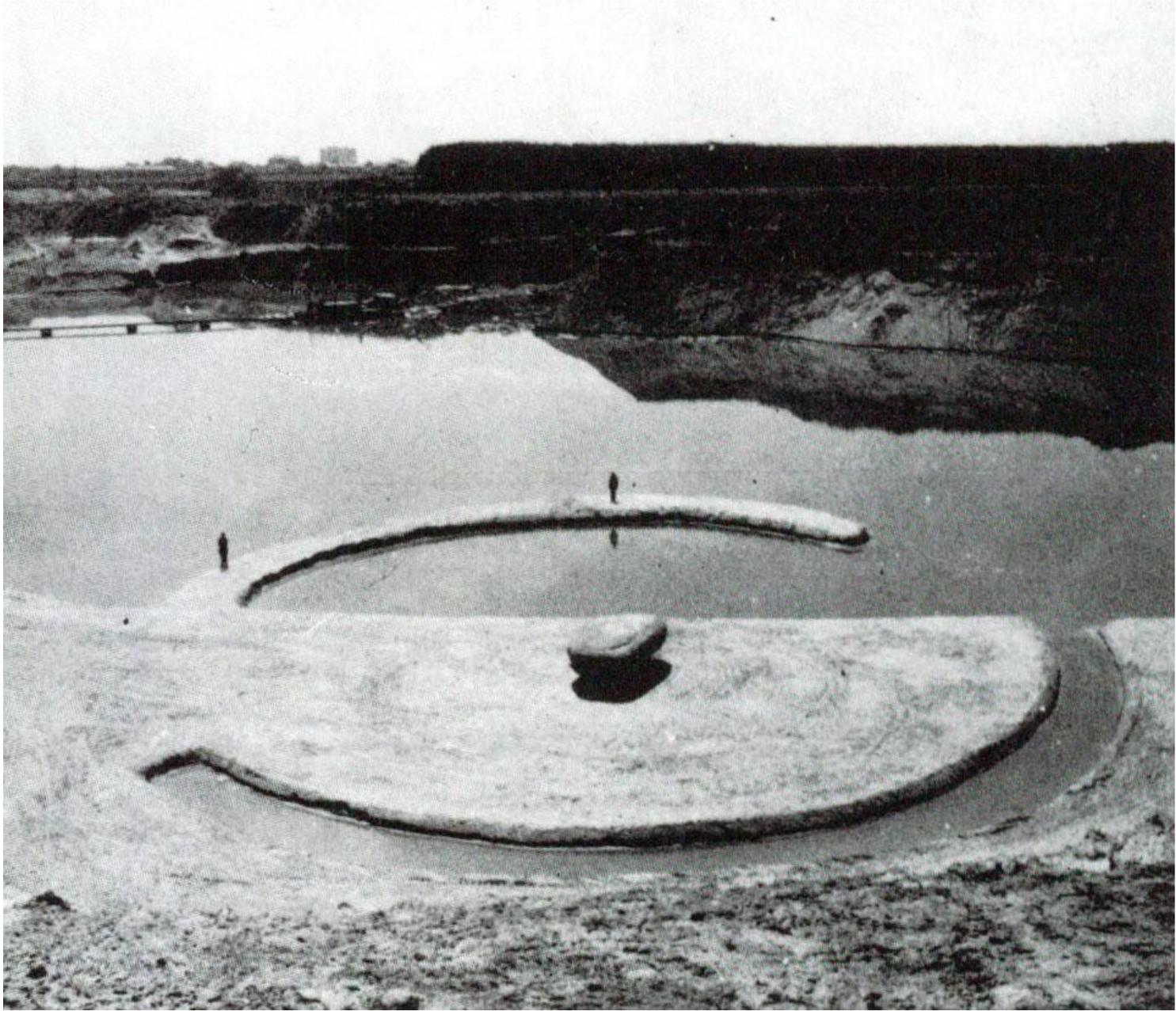


Fig. 1 *Amarillo Ramp*, Robert Smithson (1973)

A través de los términos arquitectura, paisaje, no-arquitectura y no-paisaje, Krauss propone la existencia de otras formas de trabajar en y con el espacio (formas que las nociones tradicionales de las disciplinas artísticas ya no soportaban), así la “escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente”³¹. Y la especificidad de los *earthworks* es la relación del hombre, la técnica y el paisaje, todos factores que se trabajan tanto en el espacio natural como en el paisaje urbano. Los artistas del *land art* trabajan en paisajes naturales asumiendo la condición artificial de estos (entendiendo la naturaleza como un producto técnico, es decir considerando a la naturaleza no como algo dado de antemano, sino que surgida junto con el hombre a través de operaciones técnicas³²) y develando en él lo que en está cubierto por la técnica.

³¹ KRAUSS, R. 1966. La escultura en el campo expandido. En: La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Madrid, Alianza Editorial. P. 68

³² Para Duque estas operaciones han estado siempre atravesadas por relaciones de poder y dominación. La violencia sería una condición básica en la conformación del espacio (abrir camino).

Para Duque, eso que se devela es la “tierra” (o la condición de tierra) y él lo entiende como “cierre profundo y retráctil de todo camino” en oposición a la noción de hombre “como instaurador de vías, vanos y vacíos”³³, y la Técnica sería la relación entre Hombre y Tierra. Por ende, no debemos confundir el paisaje (producto técnico) con la tierra (condición móvil y telúrica; estado de las cosas y no una cosa), y sería el arte una de las instancias en las que se devela la tierra, la cual está siendo permanentemente ocultada por operaciones técnicas.

Es esta la importancia que Duque le asigna al *land art*, haciendo ver en el territorio (el paisaje dominado, delimitado y reglado) los vacíos o la condición inhabitable de la tierra. Y en esta propuesta hay una intención política con respecto al uso de espacio. Recordemos que el espacio existe gracias al ejercicio del poder y la violencia, y los usos de los espacios están determinados y reglados. Así el *land art* viene a preguntar, cuestionar, criticar o moldear nuevos usos a los lugares que conocemos, y no sólo trabaja con el paisaje natural, sino que

³³ DUQUE, F. 2001. Arte público y espacio político. Madrid, Ediciones Akal, p. 49

también devela la condición de tierra dentro de la ciudad (ejemplo de esto son los trabajos de Gordon Matta-Clark).



Fig. 2 *Splitting*, Gordon Matta-Clark (1974)

Ya dijimos que este cuestionamiento que propone el *land art* es a lo que Duque se refiere como develar la “tierra” y como la

tierra no es una cosa, sino una condición, y por lo tanto es lógico que la tierra puede ser develada tanto en el paisaje natural como en el urbano. Este develamiento consiste en mostrar la condición in-gobernable, in-habitable o in-edificable que siempre está latente en el espacio, y por esta razón el *land art* es arte público, porque se sitúa en la crítica, en el disenso, en la discusión y propone otras miradas diferentes a la reglamentación del territorio.

Si los *earthworks* son un desborde del espacio, el *happening* y la *performance* vienen a acompañar este desborde desde el cuerpo en acción. Si bien *happening* y *performance* poseen similitudes evidentes, tienen orígenes diferentes. El *happening* surge de la mano de las artes visuales, mientras que la *performance* está ligada a la antropología y a la ciencia teatral.

El *happening* manifiesta una fuerte influencia pictórica/escultórica y acontece en espacios donde suceden una o múltiples acciones, y puede estar “abarroto de objetos que puede ser construido, montado o encontrado, o las tres cosas a

un tiempo”³⁴. Es decir, en los *happenings* hay una clara búsqueda y trabajo en la construcción de escenas para los sucesos que ahí se realizan. Si bien no hay una trama, argumento o relato, sí hay un plan, el cual está centrado plenamente en la acción y por ende en las relaciones que trabaja el cuerpo en acción con los materiales dispuestos, con la arquitectura del lugar, con el contexto geográfico/histórico o directamente con las sensaciones que provoca la acción sobre los espectadores (miedo, aburrimiento, incomodidad, malestar, deseo, etc.).

El *happening* trabaja el espacio y el tiempo como material, tal como utiliza objetos, arquitectura o cuerpos (para Susan Sontag, los *happening* trabajan el cuerpo humano de manera objetual y/o material: “En los happenings, las personas suelen aparecer como objetos”³⁵). Es este énfasis en lo material, lo que hace que los *happenings* se acerquen a la pintura o a la escultura, aunque desde una perspectiva según la cual el rol del espectador se ve transformado o invadido. Si pensamos en los

³⁴ SONTAG, S. 2008. Los happenings: un arte de yuxtaposición radical. *En*: *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo. p. 337

³⁵ *Ibíd.* p. 342

cambios de paradigma que los movimientos artísticos del siglo XX introdujeron, debemos poner especial atención a los cambios sufridos por el rol del espectador. Buscando un papel más activo, más participativo, e incluso más creativo (en el sentido que el espectador co-crea la obra) del espectador, surgieron experiencias que modificaron su rol contemplativo/pasivo, transformándolo en una parte de la obra (o algunas veces de la creación de la obra) o invadiendo el cerco de la contemplación que lo mantenía física o emocionalmente aislado. Así el *happening* comienza a proponer nuevas relaciones espaciales y participativas en la experiencia artística.

Por otra parte, la *performance*, o más bien el *performance art*³⁶, pondrá la noción de participación como una de las condiciones

³⁶ El concepto de *performance* tiene su origen en la antropología y se refiere a actos que transmiten el saber social y la identidad de una comunidad, tienen una fuerte sentido ritual y mantienen la historia de un grupo determinado. La *performance*, para los antropólogos de los sesenta, no se refería a una práctica artística, sino al conjunto de estos actos que reconocían en ciertas culturas. De esta manera, la noción de *performance* incluye el *performance art*, pero sus procedencias e implicancias van más allá de un género artístico. Para una definición más detallada sobre los diferentes significados del término *performance*, véase: TAYLOR, D. Hacia una definición de *performance* [en línea]

(no sólo característica, sino que será una necesidad) para que la *performance* se constituya como tal. Esta característica es heredada del teatro, en el que la relación actor-espectador es eminentemente colaborativa. Para Max Herrmann, precursor de las ciencias teatrales en Berlín, ésta sería una de las relaciones fundamentales en la puesta en escena, y Erika Fischer-Lichte lo designará con el nombre de “medialidad”³⁷. En la *performance* el rol del espectador es colaborativo no sólo porque en algunas *performance* toma parte de la o las acciones llevadas a cabo por el artista, sino que al ser cada puesta en escena única e irrepetible y estar centrada en las relaciones espaciales y ambientales del contexto en el que se lleva a cabo la acción, el espectador comienza a ver no sólo al artista, sino a cada otro espectador que está viviendo una situación (emocional, espacial, material) específica en este acontecimiento. La corporalidad de los espectadores también

<<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.htm>>
[consulta: 18 enero 2015]

³⁷ FISCHER-LICHTE, E. y ROSELT, J. 2008. La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral (trad. Andrés Grumann) Revista Apuntes (130): 115-125.

está en juego, también es parte de la puesta en escena y la *performance* busca afectar esta corporalidad. La experiencia de la *performance* no es un objeto estable, sino una experiencia particular, a través de la cual observamos además otras experiencias particulares: “Lo que uno ve y oye de una *performance* cuelga siempre del lugar individual que se ocupe en el espacio. De este modo se remarca no sólo la percepción de la corporalidad, sino también el efecto que la percepción genera en aquellos que perciben, como también sus posibles reacciones a tales percepciones.”³⁸

Al igual que el *happening*, la *performance* está interesada en la materialidad específica de los elementos de la puesta en escena (cuerpos, sonidos, objetos, arquitectura), pero en este caso no se consideran siempre desde la objetualidad, sino que desde sus capacidades perceptivas y las posibles reacciones que pueden generar o estimular. Fisher-Lichte, al referirse a estas condiciones materiales, también está proponiendo una concepción del espacio muy ligada al *land art*: el espacio se construye (y se redefine) todo el tiempo, es decir, no es estable

³⁸ *Ibíd.*

sino cambiante. En la *performance* este “espacio se define por su uso”³⁹ y por lo mismo puede recurrir a espacios dados o espacios específicamente contruidos para la acción; en ambos casos el espacio adquiere nuevas -u otras- condiciones al ser habitado por el *performer* y los espectadores.

Así mismo, el espectador no está obligado a relacionarse de una manera determinada con el *performer* o con la acción, sino que “ambas partes (performers y espectadores) estás libres para molestarse rompiendo las reglas que alguna vez fueron aceptadas, negociando nuevas reglas del juego.”⁴⁰ En la *performance* no se restringen las maneras de actuar, sino que se invita a la decisión: cada quien debe estar continuamente tomando decisiones y co-construyendo la experiencia. A esto se refiere la participación, a esta capacidad de transformar la puesta en escena en un campo de toma de decisiones y cuestionamiento, definiendo el uso y sentido que le damos a nuestros cuerpos (emocionales, físicos, racionales, colectivos, individuales, etc.) en el espacio.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Ibíd.*



Fig. 3 *Silueta*, Ana Mendieta (1973-1980)

Performance implica relación, implica un quiebre al muro que separa artista de espectador, implica horizontalidad, implica acción y participación (aunque no siempre de manera evidente). Estas características pueden verse como una simple provocación, pero en realidad ponen en discusión decisiones políticas acerca del uso de los cuerpos y el espacio en el contexto artístico.

Tanto el *land art*, el *happening* y la *performance* proponen nuevos usos -o estimulan usos que aparentemente no se tomaban en cuenta- del cuerpo y del espacio. Estas experiencias de desborde se sitúan tanto en el paisaje rural como en el urbano, desde la fugacidad y la acción, develando o despertando relaciones de los cuerpos con el espacio, y que generalmente cuestionan nuestras relaciones cotidianas (tanto con los cuerpos como con el territorio). Por eso estas experiencias se acercan al arte o al espacio público, porque se proponen como acciones de discusión y crítica, transfiriéndole al espectador ese rol activo que ha imperado en las artes del siglo XX.

2.3 Insertarse en el contexto: estrategias de documentación y archivo

A partir de las nuevas prácticas artísticas que surgen en el siglo XX, los artistas buscan vincular de manera más estrecha el proceso de creación con los diferentes contextos de la vida. Esta premisa vanguardista de arte/vida promueve la expansión tanto temática como material hacia las situaciones que toman lugar en nuestros trabajos, en nuestras relaciones familiares, en los medios de comunicación, en las rutinas diarias, en el devenir de la calle y en otros muchos contextos.

Asistimos a una serie de experimentos que expanden el campo del arte fuera de los límites de museos, galerías y espacios institucionales (aun cuando muchas veces los resultados materiales, en forma de registros, vuelvan a estos espacios), convirtiendo la ciudad en un taller abierto para intervenir, registrar o simplemente devenir. Los ejemplos analizados anteriormente en este texto (*deriva*, *performance*, *land art*) siguen esta línea de pensamiento, centrando el problema en el contexto (y por lo tanto en las situaciones que se desarrollan en

nuestras vidas) más que en la creación de objetos para ser acumulados y preservados.

Si en un comienzo revisamos las motivaciones por crear una nueva cartografía en la ciudad a través de su recorrido, y luego analizamos las implicancias políticas en el arte que se inserta y ocupa los espacios públicos a través del cuerpo, quisiera a continuación comentar el trabajo de la artista francesa Sophie Calle, para ejemplificar ciertas estrategias de documentación que visibilizan un proceso creativo centrado en la investigación de los contextos.

Muchas de estas experiencias de desborde (sobre todo de la segunda mitad del siglo XX) se caracterizaron por su fugacidad y concentración en el acontecimiento, por lo que la noción de registro comenzó a tomar importancia, ya sea como medio de fijación o como estrategia constructiva en la obra. Específicamente en la obra de Sophie Calle el registro va más allá de ser una manera de inmortalizar un momento, sino que se convierte en relatos que muestran formas de estudiar los movimientos de las personas en la ciudad. La circulación, los

flujos, las huellas, lo que dejamos al habitar los espacios, son todas condiciones que se visibilizan en la obra de Calle.

Contexto, recorrido, investigación y documentación. Aunque no siempre en ese mismo orden, las obras de Calle se sitúan en el flujo de las situaciones. Contextos complejos, conformados por un sinfín de informaciones (espaciales, materiales, sociales, laborales, familiares, emocionales, mercantiles, etc.) que atraviesan los ámbitos íntimos y comunitarios de ella u otras personas. Sophie Calle reconoce que el espacio público no es la contraparte del espacio privado (como muchas veces creemos, asumiendo que todo exterior es público y todo interior lo niega) y que la intimidad juega un rol importante allí. Las historias personales, en forma de huellas, son también constructoras de espacios.

En su obra *Detective* (1980) Calle fue seguida por un detective privado, quien fue contratado por su propia madre a petición de la artista. Durante ese periodo Calle recorría diferentes lugares de París que tenían una importancia íntima para ella, mientras el detective privado la seguía y fotografiaba sus movimientos en la ciudad. Son tantos los factores que involucra esta obra,

que es imposible no hablar del contexto como eje fundante de la misma. Intimidad y espacio abierto están en diálogo permanente, las historias privadas pasan a ser públicas y las fotografías del detective son el vestigio de una circulación predeterminada por la artista.

Tanto las fotografías del detective, como su informe y las anotaciones del diario de la artista forman parte de la obra. Calle materializa toda esta experiencia con registros que entremezclan las subjetividades de diferentes cuerpos en un relato sobre el recorrido urbano. Los registros son huellas o piezas pequeñas de una situación que tuvo lugar en un momento y lugar determinado, y la manera de concebir estos registros -a través de dos mediaciones: el detective privado / las anotaciones autobiográficas- constituyen una poética del contexto: la circulación de los cuerpos como huellas de subjetividades.



Fig. 4 *Detective*, Sophie Calle (1980)

Esta poética evidencia la importancia de las historias propias, de las subjetividades de los cuerpos, de la condición contextual de los habitantes en el espacio. La obra utiliza y se gesta en el amplio campo del contexto, vinculándose con los acontecimientos imprevisibles de la cotidianidad. En palabras de Paul Ardenne, estas experiencias corresponderían a un arte contextual⁴¹, categoría que agruparía a “todas las creaciones

⁴¹ Para el desarrollo de esta idea, Ardenne se basa en el manifiesto *El Arte como arte contextual* (1976) del artista polaco Jan Swidzinski. Si bien el término fue acuñado anteriormente por Swidzinski, la visión de Ardenne

que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosos de <<tejer con>> la realidad”⁴². La idea trabajada por Ardenne se refiere a las prácticas artísticas que desbordan los espacios institucionales, para insertarse en el medio urbano o rural, en los medios de comunicación o en otros circuitos diferentes a los artísticos para crear obras bajo estos contextos. Este arte contextual promovería otras relaciones con el espectador, con el espacio de exhibición, con los materiales o disciplinas artísticas, con los temas a tratar, generando experimentos que sitúan el acontecimiento y el contexto como base para pensar el arte.

Sin duda las obras de Calle pueden leerse bajo el texto de Ardenne, según el cual el cuerpo es huella, pero también es presencia. Para Ardenne, el artista contextual afirma el contacto social: “Es un cuerpo en presencia de otros cuerpos, siempre deseoso de una relación en directo”⁴³. Si bien en Calle este

involucra las diferentes experiencias artísticas de los años 60, 70 y 80 en donde el arte interviene y construye en el contexto, entregando una visión ampliada (en sentidos y ejemplos) al manifiesto del artista polaco.

⁴² ARDENNE, P. 2006. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia, Azarbe. p.

15

⁴³ *Ibíd.* p. 24

contacto está mediado (podríamos reconocer la operación del distanciamiento como estrategia) y en cierto modo controlado, la artista gestiona y administra estos contactos para tensionar la relación público/privado generando registros que ponen de manifiesto al cuerpo como modificador de ambientes y creador de situaciones (todo lo que deja el cuerpo se conoce a través de la huella).

Durante 1981 Calle crea su serie *The Hotel*, en la cual trabaja como mucama en un hotel de Venecia investigando a los huéspedes de los 12 cuartos que tenía asignado limpiar. Calle se inserta esta vez en un medio laboral para investigar la intimidad, las conductas y/o hábitos y las huellas que dejan las personas que ocupan estas piezas. De nuevo Calle registra con fotografías y anotaciones estas escenas, pero ahora ella es la detective que investiga sin ser vista, levantando información privada (de manera casi criminal, al exponer todas estas huellas). Calle utiliza el trabajo de mucama como operación estratégica y resulta tan importante en esta obra la información que recaba como el método para obtenerla (trabajar de mucama). En *The Hotel* la presencia del cuerpo y sus relaciones de distanciamiento están tan latentes como en *Detective*.

En las obras de Calle vemos el cuerpo en movimiento, o más bien, en tránsito. Vemos lo que deja a su paso. Reconocemos su condición de habitante del lugar, el cuerpo se muestra en relación a su ambiente: habitándolo, transformándolo, recorriéndolo. Todo esto se traduce en registros que reúnen subjetividades. La reunión y muestra de estas informaciones construyen el relato de la situación, en el que el cuerpo está en las cosas que usa o en los espacios que ocupa.



Fig. 5 The Hotel. Room 28, Sophie Calle. Tate Gallery (1981)



Fig. 6 The Hotel. Room 47, Sophie Calle. Tate Gallery (1981)

2.4 Trabajo en cadena: procesos colaborativos en la producción de obra

Tanto en la deriva situacionista (exploración “psicogeográfica” del territorio), en el *land art* (develamiento crítico de la “tierra”), en la *performance* (el cuerpo en acción en el aquí y ahora) como en las obras de Sophie Calle (inserción en el contexto) podemos reconocer diferentes estrategias de vinculación, ya sea con un territorio o con un grupo de gente. En la deriva, la exploración nos lleva a crear nuevas cartografías de la ciudad; en el *land art*, se devela la condición ingobernable del paisaje a través de su modificación; en la *performance*, uno o varios cuerpos crean relaciones de interacción con los cuerpos de los espectadores (que van perdiendo poco a poco esa categoría); en las obras de Calle la vinculación con el contexto se produce a través de la huella, del cuerpo que deja un rastro.

Estas y otras experiencias similares, se convirtieron en una tendencia para las últimas décadas del siglo XX. Desde entonces el arte se ha volcado hacia las sobre las relaciones humanas, las relaciones entre personas, las relaciones que

tenemos con nuestro entorno, las relaciones con las mercancías, etc. Retomando la idea de la crisis del objeto artístico a partir de la modernidad, poniendo en valor el proceso más que el objeto, el arte se hará cargo de procesos de vinculación y relaciones, creando situaciones más que produciendo objetos acumulables (respuesta y oposición tanto a la institución artística como a la lógica de mercado).

Para Nicolas Bourriaud, durante los años 90 se desarrolló una serie de prácticas que ejemplifican esta renovación de paradigmas y las define como “arte relacional”. Muy similar al arte contextual planteado por Ardenne, en el que el artista busca “establecer una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad”⁴⁴, el arte relacional no sólo buscaría establecer un vínculo estrecho entre obra y realidad (o contexto), sino que la obra sería precisamente esta vinculación (o relación) sería la obra. La investigación de Ardenne toma en cuenta las prácticas de los años sesenta y setenta, ya que le interesan las experiencias artísticas en las que la relación de

⁴⁴ ARDENNE, P. 2006. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia, Azarbe. p. 11

obra y contexto están entrelazadas, creando mediaciones y situaciones de encuentro. Para Bourriaud, en cambio, el acento está puesto en aquellas prácticas que generan relaciones sociales, encuentros, dinámicas de participación, planteando la interacción humana como base de la creación.

Al igual que los ejemplos tratados con anterioridad (deriva, *land art*, *performance*), el arte relacional se pregunta cómo habitar el mundo, no en oposición (como en las vanguardias de comienzos de siglo XX), sino que creando relaciones posibles en nuestros contextos dados, relaciones que caracterizan a esta “forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el <<estar-junto>>”⁴⁵. No se trata aquí de inventar nuevos mundos, sino que crear nuevas formas de encuentro en él.

Para Bourriaud este cambio de paradigma surge en el seno de la modernidad: la urbanización. Los procesos de urbanización traerían consigo “un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como un aumento de la movilidad de

⁴⁵ BOURRIAUD, N. 2006. Estética relacional. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S. A. p. 14

los individuos a través del desarrollo de redes y rutas, de las telecomunicaciones y de la conexión de sitios aislados, que tuvieron consecuencias en las mentalidades”⁴⁶. En la urbe, las experiencias de distancia, proximidad e intercambio se volvieron cada vez más intensas, ejerciendo un rol protagónico en la manera de relacionarnos. Es lógico que el arte se preocupe de esta nueva manera de convivencia, y cada vez de una forma más específica. Arte de intercambio, de vinculación y encuentro, Bourriaud ejemplifica a través de las obras de Rirkrit Tiravanija, Douglas Gordon, Dominique González-Foerster, Liam Gillick, Jorge Pardo o Philippe Parreno, formas de generar interacciones humanas (ya sea a partir del objeto artístico, de la institución, de las plataformas expositivas, del proceso de creación, etc.).

Como vimos anteriormente en el caso de la *performace* o el *happening*, el rol del espectador en el arte va cambiando poco a poco y se le propone (y a veces se le exige) mayor grado de participación, transformándolo en un protagonista activo del proceso de creación de obra. Ahora bien, este grado de

⁴⁶ *Ibíd.* p. 13

participación del espectador lo podemos reconocer antes de los años 90 y el concepto de lo relacional podría verse en experiencias como las llevadas a cabo por el grupo Fluxus, pero Bourriaud contrasta el arte relacional de sus referentes en décadas anteriores, ya que a diferencia de los años 60 y 70⁴⁷, en el arte relacional “el problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global”⁴⁸.

Si bien Bourriaud hace un esfuerzo por diferenciar estas prácticas de los años 90, las cuales proponen una lógica particular centrada en las interacciones sociales y en las que la motivación aparente es distinta a la de sus predecesoras, no es importante en esta investigación acentuar esta diferencia, ya que es la noción de vinculación que propone el arte relacional lo que me interesa tratar. Esta noción está tan presente en la deriva situacionista como en las performances de Marina Abramovic o en las exposiciones de Tiravanija (de formas diferentes, evidentemente).

⁴⁷ Bourriaud está pensando sobre todo en el arte conceptual.

⁴⁸ BOURRIAUD, N. 2006. Estética relacional. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S. A. p. 34

De manera específica, la noción de vinculación que propone el arte relacional toma la forma de la colaboración. Recordemos que este arte está preocupado en cómo habitar el mundo y en concreto se pregunta el cómo estar juntos, por lo tanto la colaboración es una figura útil para definir sus estrategias. Si este arte tiene por tarea crear relaciones (o facilitar los medios para que éstas sucedan), muchas veces se le entrega la tarea al espectador para que colabore en este proceso. Esta colaboración no nace de un simple interés por hacer de las obras un proceso más interactivo y participativo (llevando su condición procesual a niveles siempre más radicales), sino que es más bien una postura política: un sector del arte actual se propone como un espacio de encuentro, de diálogo y por lo tanto de crítica participativa, o como lo dice Bourriaud: “el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste.”⁴⁹

Esta condición colaborativa del arte relacional la encontramos en la *performance*, en la cual *performer* y espectador co-crean la situación. Todos los cuerpos forman parte de la acción

⁴⁹ *Ibíd.* p. 54

(aunque los espectadores estén aparentemente pasivos), ya sea como observador o participante de la acción. No hay una regla clara que separe o impida a los espectadores ser protagonistas e intervenir en las múltiples acciones que se llevan a cabo. La *performance* requiere esa condición de horizontalidad según la cual todos pueden ser o son (aunque sea en potencia) parte de la creación y la requiere porque la *performance* está preocupada por las decisiones éticas y los impulsos emocionales que sugieren las acciones llevadas a cabo en ella. Aquí encontramos otro factor común entre *performance* y arte relacional: ambos ponen en juego la negociación como estrategia constructiva.

Cuando la *performance* se plantea no sólo como la acción de un cuerpo en escena, sino que también como la provocación de este cuerpo sobre otros cuerpos, nos está hablando precisamente de esta colaboración. La obra ya no es un objeto estable, sino que es un lugar de diálogo, donde tenemos que estar tomando decisiones permanentemente. Es evidente la deuda que tiene el arte relacional con los estudios de la *performance*, en los que es inevitable referirse a la co-presencia (y a la interacción que conlleva) entre espectador y artista.

Esta co-presencia en la *performance* es el símil de “estar juntos” en Bourriaud. En los dos casos nos referimos al encuentro como impulso en la creación. El tránsito de la emancipación del individuo (en las sociedades modernas) a “la emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia”⁵⁰ (en las sociedades post-industriales), representa esta nueva preocupación por las formas de habitar el mundo de manera colectiva.

Pero esta colaboración sobrepasa la relación artista/espectador y está presente también en la relación artista/artista. Cada vez es más común encontrar colectivos de artistas (o colectivos artísticos que convocan diferentes disciplinas), y que se reúnen para trabajar en conjunto. No sólo está la disolución de la autoría personal, sino que ponen de manifiesto la discusión, la corrección y los acuerdos grupales como método de trabajo. Sin duda trabajar en grupo se vuelve más eficiente (se pueden lograr cosas que de manera individual son imposibles), aunque no es la eficiencia la motivación de estos artistas, sino que su

⁵⁰ *Ibíd.* p. 72

convicción por construir desde la interacción, desde el vínculo, desde la discusión.

Al parecer, esta “emancipación de la comunicación humana” de la que habla Bourriaud ha influido no sólo en los procesos y resultados de las prácticas artísticas, sino que también en la manera en que los artistas se organizan y trabajan. Sin duda que estamos en medio de un proceso en el que el trabajo colectivo, es decir, el trabajo a partir del encuentro, el intercambio y la negociación, está cobrando una importancia significativa en el ámbito de las artes visuales (ya que en la mayoría de las demás artes, la colectividad ha estado siempre presente). Y junto con la condición colaborativa del colectivo, muchos de estos tienen por tarea pensar, criticar, proponer o develar las relaciones que establecemos las personas con los territorios que habitamos. Así, la tarea de estos colectivos es precisamente pensar la colectividad, entendida como la manera en que estamos juntos (cómo nos organizamos, cómo co-habítamos, cómo nos relacionamos).

3. SOBRE LA CIUDAD

Anteriormente mencionamos la importancia que ha adquirido la ciudad como tema de investigación en las ciencias sociales y en el arte. Su estructura y funcionamiento parecen decirnos mucho sobre nuestra condición de personas, y como lo plantea Bourriaud, los procesos de urbanización no sólo cambiaron la manera de relacionarnos y co-existir, sino que también modificaron nuestra mentalidad y con ello las formas artísticas conocidas. Para Bourriaud, el arte relacional sería una manifestación de este cambio de mentalidad, promoviendo las relaciones de encuentro por sobre la producción objetual. Ahora bien, es necesario reconocer cuándo estas nuevas formas artísticas están reaccionando frente a la lógica mercantil de la ciudad contemporánea o cuándo están siguiéndola simplemente.

Entre las múltiples características de la ciudad contemporánea, la continua pérdida del espacio público es uno de los procesos que ha suscitado gran interés en muchos artistas. Reconocer, develar, dar a conocer o revertir este proceso de pérdida se ha

convertido en una tarea frecuente para el arte. Este proceso podría analizarse desde la perspectiva del cambio de la ciudad tradicional a la ciudad contemporánea, donde la manera de organizar el territorio es bastante distinta.

Para Martí Peran la ciudad contemporánea posee varias diferencias con la ciudad tradicional, como por ejemplo la pérdida del orden a partir de la relación centro/periferia. Tal como lo apuntaba Debord, esos límites claros que presentaba la ciudad tradicional se han ido difuminando, y hoy en día nos encontramos con la proliferación de múltiples centros con sus respectivas periferias. Ahora bien, Peran distingue dos características que son fundamentales en este proceso de pérdida del espacio público. Por un lado está la construcción estratégica de grandes edificaciones (“edificios insignia” en palabras de Peran), cuya importancia no sólo radica en la monumentalidad, sino en su función como contenedores. Peran los designa como contenedores, ya que “en su interior, es donde se celebra la liturgia contemporánea por excelencia: el consumo. Es en el interior de los contenedores donde se

consume el encuentro entre masa y mercancía”⁵¹. Marcada por estrategias de seducción, estos grandes contenedores (aquí no sólo cabe la imagen del centro comercial, sino que también la de los museos o estadios deportivos) vienen a reafirmar la condición humana más extendida en la sociedad actual: nuestra condición de consumidores. Ante todo somos consumidores de múltiples bienes y servicios, y la ciudad ha favorecido y potenciado esta lógica, asegurando no perturbar “el ritual comercial establecido”⁵².

Una segunda característica sería la creciente fortificación de la ciudad (y el miedo sería su factor fundante) y todos los mecanismos de vigilancia y control que esto conlleva. Estos mecanismos no sólo serían externos (al no estar representados por una autoridad superior abstracta solamente), sino que también serían el resultado “de la progresiva interiorización del control –cumpliendo con creces los vaticinios foucaultianos– hasta el extremo de convertir a la ciudadanía en el primordial

⁵¹ PERAN, M. Arte público punto cero. Notas para una urgente recapitulación [en línea] <<http://www.martiperan.net/print.php?id=52>> [consulta: 20 de mayo 2014]

⁵² *Ibíd.*

cuerpo de vigilancia”⁵³. Una cultura de la vigilancia se presenta como uno de los mayores obstáculos para el surgimiento del espacio público, ya que éste necesita del encuentro y el diálogo. El blindaje y la continua privatización de los espacios (ya sean interiores o exteriores, institucionales, empresariales o estatales) regularizan sus usos y estandariza nuestro actuar en y con ellos. Este hiper-control estaría relacionado con nuestra condición de consumidores; así, la lógica mercantil sobrepasaría nuestra relación con las mercancías y abarcaría nuestra relación con los espacios.

Si bien en el capítulo anterior mencioné algunas características que definen al espacio público, retomaré este concepto para analizarlo desde la mirada de Martí Peran, quien nos puede aportar una singular y aguda observación sobre qué es lo que constituye a este espacio. Como primer apunte, Peran recuerda que la categoría “exterior” no define lo público, y lo interior no lo niega. Este prejuicio sobre los espacios públicos (espacios del exterior opuestos al espacio doméstico/privado) habría surgido con las primeras grandes ciudades industriales, cuando

⁵³ *Ibíd.*

el burgués buscaba protegerse de las “anomalías” de la calle y se refugiaba en su espacio doméstico (espacio de la propiedad privada). Al recordar la concepción del *flâneur* vagando por pasajes (mezcla de interior y exterior), o el trabajo de Sophie Calle (integrando en una obra la vida privada/íntima y el territorio), podemos entender que el espacio público (espacio de diálogo de las subjetividades) puede abarcar espacios íntimos y que no todos los espacios exteriores (sobre todo los que están hiper regulados) corresponden a esta categoría.

El espacio público sería el escenario donde nuestras múltiples formas de singularidad se manifiestan y “se imponen como una premisa innegociable”⁵⁴. La manifestación de nuestra singularidad es la manera única en que nuestro cuerpo ocupa el territorio: involucra las formas de nuestros recorridos, el uso de nuestro cuerpo (individual y colectivo), las instancias de consenso y acuerdo, las maneras de relacionarnos e interactuar. Por esta razón es que la condición mercantil de la ciudad (potenciando y protegiendo nuestro estado de consumidores) y la constante privatización de los espacios colectivos atentan

⁵⁴ *Ibíd.*

contra el surgimiento del espacio público, ya que reglan y norman el actuar en un territorio (polo opuesta a la singularidad).

Este escenario no sería permanente ni tampoco estable (el espacio público no es un lugar concreto, sino más bien una condición), ya que este espacio de disensos, de heterogeneidad se da cuando las diferentes singularidades se encuentran y conviven; es decir, está determinado por la condición móvil del cuerpo. Por esta razón es que el arte que se involucra en el espacio público generalmente se inscribe en esta lógica temporal, la cual se opone a la estrategia del monumento (estabilidad, señalización, delimitación del espacio), e instala sus discursos a partir de la fugacidad del movimiento. Esta temporalidad acentúa y hace visible la importancia del habitar. Los lugares no sólo se determinan por su condición geográfica, ni por sus estructuras arquitectónicas, sino que también por las relaciones de interacción que se dan en él, por sus flujos de circulación.

Para Martí Peran, la importancia del espacio público está determinada por su capacidad crítica. Si en el espacio público

se encuentran las singularidades (y con encuentro nos referimos a todo tipo de choques de fuerzas, topes de intereses, mezclas de convicciones, todas ellas temporales, espontáneas y pasajeras), entonces este espacio sería el propicio para ejercer democracia -toma de decisiones, espacio de diálogo, toma de posturas políticas- en el territorio que habitamos. Contra la normalización del habitar, el espacio público nos ofrecería un flujo de situaciones heterogéneas e imprevistas. Bajo esta mirada cobra importancia este choque de fuerzas que no puede ser determinado o determinable, aunque la permanente desaparición del espacio público ha disminuido dicha manera de habitar el espacio. A diferencia del espacio del consumo, el espacio público sería el lugar privilegiado de la comunicación.

3.1 Habitar en la construcción

Cuando Felix Duque propone al *land art* como una de las primeras manifestaciones de arte público, está indicando su condición crítica frente al territorio (gobernado, normado, establecido). La intención del *land art*, según Duque, es develar la condición térrea del paisaje, es decir su carácter

ingobernable. Esta característica que observa Duque se relaciona con la propuesta de Peran sobre los espacios públicos como lugares del disenso, del choque de fuerzas, de lo heterogéneo, de lo que no puede ser normado, y una de las estrategias del arte contemporáneo ha sido trabajar con la singularidad para hacer visible esta condición democrática que los habitantes manifiestan en la ocupación de sus territorios.

Junto a esto, muchas propuestas artísticas han entendido que deben involucrarse (en diferentes grados, según las necesidades o intereses del proyecto) con las comunidades para comprender sus maneras específicas de habitar el territorio. No me referiré aquí a proyectos que utilizan a las comunidades o a sus habitantes como objetos, ni a propuestas que banalicen⁵⁵ la

⁵⁵ Para Paul Ardenne, la banalización de las operaciones artísticas (movilidad de las obras, inserción en los contextos, ocupaciones de la calle o el paisaje natural) es el gran peligro o contraparte de ciertas propuestas relacionadas con el arte contextual. Sería la banalización, en los últimos años de la década de los 90 y al comienzo de los 2000, de esta investigación sobre el contexto lo que llevaría a estas propuestas a perder su poder crítico y constructivo según Ardenne. Con una postura crítica frente al arte relacional de Bourriaud, Ardenne cree que muchas de estas propuestas ya no sostienen ese nivel de involucración vital con el contexto, ya que la banalización de la operación artística hace de ella una simple rememoración de las experiencias de comienzos de los años 90. Acompañando a lo banal, estaría también la instrumentalización de estos procesos, y por la misma

precariedad o formas de subsistir, ni a artistas que manipulen situaciones convirtiéndolas en un espectáculo. Más bien quiero analizar experiencias que se inserten en el espacio público de la comunidad, es decir, que se involucren en la discusión, que reconozcan diferentes visiones, que integren en su proceso creativo la posibilidad del cambio de planes permanente dado por las singularidades espontáneas de las personas. En este sentido, un gran número de artistas han decidido insertarse en el flujo del escenario cotidiano (ya sea desde lo privado o íntimo, desde lo comunitario o abierto, desde lo arquitectónico o urbano, desde la identidad o el contexto) para realizar allí su creación, o más bien su co-creación⁵⁶. La premisa del contexto se vuelve fundamental: el proceso creativo no sólo se justifica por el contexto, sino que colabora con él.

razón es que Ardenne critica al *land art*, por su supuesta instrumentalización, manipulación y negación del paisaje (o naturaleza directamente), visión totalmente opuesta a la tesis de Duque. Ahora bien, sin adscribirme a la postura de Ardenne, es necesario tomar en cuenta el peligro de caer en la banalización o la instrumentalización, tanto de las operaciones artísticas como de la comunidad donde se trabaja.

⁵⁶ Recordemos aquí lo performático. No se trata de crear individualmente, ni de ser el eslabón más importante en el proceso creativo (aun siendo el que propone los lineamientos y los impulsos iniciales), sino que se trata de una co-creación, es decir una creación colectiva que involucra en vez de mantener una separación entre el artista y el espectador, o entre el artista y el colaborador.

Algunas de estas prácticas se asemejan más a una investigación sociológica o pesquisa histórica que a una intervención artística, y el carácter interdisciplinario de los grupos que las llevan a cabo refuerza esta condición. Esta es una de las formas que el arte ha utilizado como medio de vinculación: la investigación. Sobre todo la que propone como temática las relaciones urbanísticas, que mezclan recorrido (experiencia, vivencia, espontaneidad) y documentación (análisis, orden, composición), entregando una imagen mediada de un territorio específico o de la ciudad. No es casualidad este carácter grupal e interdisciplinario de los colectivos artísticos contemporáneos, ya que dentro de los problemas que investigan, es frecuente la noción de colectividad (ya sea como forma de relacionarnos o como fuerza generadora de identidad). No hay mejor manera de investigar la colectividad que a través del trabajo en equipo, no solo por su eficacia, sino porque el disenso y el diálogo fortalece la colaboración en la propuesta artística.

En este sentido me parece fundamental observar uno de los trabajos del grupo TUP (Trabajos de Utilidad Pública) en torno

a la Villa Jaime Eyzaguirre⁵⁷. No es muy acertado llamar a este grupo un colectivo de arte, ya que la diversidad profesional de sus integrantes y el desborde disciplinario de sus proyectos hacen difícil definirlos, sin embargo analizaré su trabajo tomando en cuenta las premisas de la presente tesis (arte, espacio público, territorio, colectividad). La investigación de TUP, siempre entrecruzando lo arquitectónico, lo colectivo y lo singular, trata sobre la historia de la población: pesquisa de cómo surgió, recolecciones de relatos cotidianos, registros de las viviendas autoconstruidas por los pobladores, observaciones sobre la manera de organizarse y relacionarse. Entre los años 2005 y 2007 el colectivo TUP llevó a cabo múltiples actividades que buscaban investigar la historia particular de esta población y al mismo tiempo poner en relación a sus habitantes: asados en la calle para hacer intercambios de información, búsqueda y muestra de fotografías íntimas,

⁵⁷ Población ubicada en la comuna de Macul. Surge entre los años 1968 y 1969 como una toma de terreno, por lo tanto está atravesada por la autoconstrucción y por la demanda de la población de tener un lugar donde habitar. Esta toma se encuentra en el contexto de las llamadas Operaciones Sitio, Operación Tiza u otras soluciones urbanísticas que intentan resolver el problema de la vivienda a finales de los años 60 y comienzos de los 70 en Chile.

talleres de video para los vecinos, recolección de relatos personales relacionados con la historia de la población.

Sería errado pensar en este proceso como múltiples obras, sino más bien cómo este conjunto de acciones (“acciones plásticas” en palabras del colectivo TUP) y las diversas reacciones que provocan, conforman la obra. Esta obra de largo aliento (2005-2007) ejemplifica de manera evidente la importancia del proceso por sobre el objeto que hemos venido comentando con anterioridad. No se trata aquí de producir imágenes o representaciones, sino que analizar, investigar y volver a relacionar las imágenes pertenecientes a los habitantes de la Villa Jaime Eyzaguirre, re-estableciendo (o derechamente creando) lazos afectivos o históricos entre ellos y su historia colectiva. Lejos de actuar como agentes externos o manipuladores de una realidad ajena, el colectivo TUP opera desde la vinculación, desde el contacto directo, y es este método lo que genera la riqueza en su producción. Todas estas acciones plásticas se despliegan en la espontaneidad del espacio público, es decir, ponen en discusión el rol de los habitantes de la población (y de los miembros del colectivo por supuesto) desde la propia mirada de los pobladores. Aquí las estrategias de

documentación y archivo son fundamentales para proponer un soporte material que dé cuenta de la singularidad de las personas que colaboraron en este proyecto.

Es importante contrastar las miradas de Bourriaud y Ardenne en relación a la vinculación que proponen estas creaciones artísticas. Si para Ardenne las experiencias artísticas de finales de los años 90 sobre-utilizan las estrategias de lo móvil, lo performativo o lo participativo, llegando a la banalización del recurso, Bourriaud en cambio considera el arte de los años 90 y comienzos del 2000 como una manifestación clara y potente del arte como un proceso de vínculo, transformándose en una propuesta política ante la creciente incomunicación en nuestra manera de relacionarnos. Para Bourriaud este tipo de arte apunta justamente a ese problema, el de la comunicación; la experiencia artística generaría aquellas instancias para estar en comunidad, con interacción y encuentro. En contraste entre estas dos miradas es fundamental, ya que representa dos posturas sobre el problema de la vinculación en el arte.

La postura de Ardenne concentra las críticas en los proyectos que a su juicio no producen sentido crítico en el contexto, ya

que la repetición de los recursos los vuelve vacíos o instrumentaliza el objeto de estudio (la ciudad, la calle, el paisaje). Si bien el discurso de Ardenne es a veces un poco ambiguo (no queda claro a que artistas o proyectos artísticos se refiere concretamente cuando habla de banalización), hay que reconocer que la crítica a un arte relacional, participativo o interactivo es totalmente atinente. El peligro de que estas manifestaciones artísticas se involucren con el territorio, el contexto o una comunidad de manera superficial o utilitaria es frecuente y la primera crítica que se les hace es justamente esta, la de utilizar el contexto como material de obra (como si fuera un objeto) sin considerar el carácter espontáneo, cambiante, heterogéneo y co-creador que tiene.

Además de este peligro, de considerar el contexto como un objeto sin otorgarle su rol participativo, es frecuente la crítica a una interacción superficial con el territorio o sus habitantes. Entre las críticas que se le realizan a este tipo de experiencias, es que se quedan en una intervención/interacción superficial con el contexto, la cual es totalmente utilitaria y sigue una lógica jerárquica, según la cual el artista se involucra (de manera muy tangencial) con un territorio, generando (o más

bien entregando) un proyecto que revisa cierta problemática observada por el artista, pero en el que el diálogo con la comunidad no se produce, o en el que el contexto no participa como co-creador en la obra, sino que es el artista el que “devela” un problema o “entrega” una solución de manera casi mesiánica.

Reconociendo que este tipo de experiencias sí existen y que el peligro de caer en estos problemas es constante, en esta investigación ejemplificaré las experiencias que justamente sí se involucran con el contexto; es decir las que establecen vínculos de intercambio, comunicación y diálogo (obviamente en diferentes niveles y con distintas características). Son estos ejemplos los que, en palabras de Bourriaud, constituyen ejercicios de cómo “estar juntos”.

Volvamos al trabajo de TUP en la Villa Jaime Eyzaguirre, proyecto colaborativo que investiga las manifestaciones de comunidad (o aislamiento), de vinculación (o quiebre) y participación. Proyecto que se entrega a la sorpresa⁵⁸ y a las

⁵⁸ Más que a la sorpresa, se entrega a lo casual, a lo espontáneo o a la lógica propia de un territorio específico. En cualquiera de estos casos, no se puede definir a priori el resultado de la investigación, ni los caminos que va a

condiciones geográficas que le ofrece este lugar, ocupándose de las relaciones políticas que ahí se observan. El hecho de realizar acciones que vinculan o articulan las relaciones de los vecinos entre ellos y con los espacios colectivos (fachadas, calles y pasajes, junta de vecinos), evidencia el interés de TUP por ocuparse del espacio público como espacio político (espacio del diálogo, de la decisión y de la construcción).

No nos confundamos, no pretendamos ver en el arte (o las operaciones artísticas más bien) el único medio democrático o emancipador de la sociedad actual, y el artista está lejos de ocupar una figura mesiánica salvadora de “lo público”. Sin embargo, tampoco podemos dejar de ver la potencia crítica y activadora de muchas propuestas surgidas en el campo de las artes visuales, en la que diferentes agentes -sean artistas o no- promueven prácticas colaborativas que reafirman, cuestionan o simplemente investigan nuestra dimensión política como habitantes de un territorio. Como sabemos, el espacio público es una condición que se debe producir constantemente (debe

tomar, ya que la dirección que toman las acciones están determinadas por los acontecimientos espontáneos (algunas veces más controlados y otras veces más sorprendidos) que les ofrece la población. Esta característica lo convierte en un trabajo fundamentalmente procesual.

ser renovada y co-creada a cada momento) y ahí está la visión estratégica del artista, poder convertir a la ciudad en un campo de experimentación permanente, agudizando la mirada en las relaciones que los diferentes poderes ejercen sobre ella. El carácter efímero y transitorio de las operaciones artísticas que se generan en la ciudad están determinadas por esta noción temporal del espacio público, y para Peran esto reafirma la importancia que tiene el acontecimiento en la concepción de este espacio.

Poner en discusión. Esta podría ser una frase clave en el trabajo del colectivo TUP en la Villa Jaime Eyzaguirre. Estos ponen en discusión, literalmente, la vida de esta población: sus orígenes, sus problemas, sus anhelos y los lazos que pretenden restituir. De manera similar, pero esta vez desde el trabajo de gestión y organización, CRAC Valparaíso⁵⁹ impulsa iniciativas que entretejen las diferentes capas de lo urbano. Situados en la

⁵⁹ “CRAC Valparaíso es una célula de acciones y plataforma de investigación colectiva que trabaja de manera situada desde la ciudad de Valparaíso. Con residencias artísticas, investigación acción, pedagogías críticas y arquitectura radical, proponen un entrelazamiento crítico con la esfera pública, la ciudad y el territorio como red de conexiones y asociaciones de experiencias sociales.” CRAC Valparaíso. [en línea] < <http://www.cracvalparaiso.org/>> [consulta: 05 de septiembre 2014]

contingencia propia de la ciudad de Valparaíso, las residencias artísticas, sus publicaciones e investigaciones, como también las acciones que llevan a cabo trabajan “a modo de una red de conexiones y asociaciones sobre experiencias socio-urbanas” a partir de las cuales les “interesa re-pensar que significa el arte público en y desde una ciudad Latinoamericana en vínculo con la producción de otras ciudades”⁶⁰. CRAC convoca en la ciudad -como tema de investigación y escenario de creación- a los diferentes agentes sociales para analizar su dinámica y construir plataformas de participación.

Esta iniciativa ocupa múltiples áreas (archivo, residencias, aprendizaje, difusión), todas ellas enfocadas en las características y dinámicas que se desarrollan en la urbe. Al igual que TUP, el trabajo de CRAC está ligado profundamente a la noción de proceso, tomando cada acción como parte de un conjunto de iniciativas que construyen sentido. ¿Qué sentido construye? El sentido de la participación y el reconocimiento de la colectividad. Archivo Contenedor, uno de sus proyectos, recopila y pone a disposición gran cantidad de material (textos,

⁶⁰ CRAC Valparaíso. [en línea] < <http://www.cracvalparaiso.org/>> [consulta: 07 de septiembre 2014]

libros, folletos, archivos audiovisuales, etc.) los cuales conforman una investigación sobre las implicancias políticas del territorio y el espacio público en Chile y otros países de Latinoamérica. En este archivo, como en otras acciones de CRAC, es posible apreciar el interés por articular relaciones (compartir/difundir información, generar lazos de participación e investigación) desde y para la colectividad.



Fig. 7 Afiche de TUP para actividad en la Villa Jaime Eyzaguirre

En el año 2013 la artista holandesa Eva Olthof realizó una residencia en CRAC Valparaíso, tomando el film *A Valparaíso* (1963) de Joris Ivens, la construcción del Congreso Nacional y la declaración por parte de la UNESCO a la ciudad de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad, como puntos de partida para analizar la imagen de Valparaíso: desde su representación cinematográfica, desde las implicancias políticas de su arquitectura, desde su declaración como Patrimonio de la Humanidad, desde la influencia de todos estos factores en los habitantes del puerto. A través de diferentes acciones (exhibición pública de films, investigación en prensa, recopilación de entrevistas, distribución de material analizado) Eva Olthof asume su condición de extranjera para realizar una pesquisa sobre el imaginario de la ciudad y hacerla circular, moviéndola por la ciudad en variados formatos. El trabajo de Olthof es simple y quizás no muestra un efecto inmediato sobre la ciudad, pero es eficiente: pone en relación diferentes informaciones y las hace circular en un contexto determinado. No pretende transformar la ciudad, sino que adentrarse en ella.

La ciudad es el tema central, no sólo de Olthof, sino que de CRAC, TUP y otros grupos que construyen sus prácticas en la

esfera pública. En este interés, al igual que en la deriva situacionista, es posible ver la premisa dinamizadora de lo urbano. Cuando Debord hablaba de “nuevas cartografías”, proponía el mapeo del territorio según lógicas diferentes a la ciudad clásica (límites, centro/periferia, privado/público). De la misma manera, los colectivos artísticos y grupos que trabajan sobre⁶¹ la ciudad buscan identificar sus lógicas, y en ciertos casos proponer alternativas a su funcionamiento u orden, ahí radica uno de sus factores políticos: formulan nuevas maneras de ordenamiento.

En este sentido, el Taller de Mapeo Colectivo (en el contexto del programa AFTER IVENS, Valparaíso, 2014) que realizó Iconoclasistas⁶² junto a CRAC y otras agrupaciones (Centro

⁶¹ Nos referimos a que trabajan la ciudad como tema, pero también que trabajan “sobre” ella: se posicionan por sobre las múltiples capas y redes que ella contiene para incidir en su dinámica de funcionamiento.

⁶² Iconoclasistas es “un dúo que desde el año 2006 combina el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación. Nuestra práctica se extiende por y mediante una red dinámica de afinidad y solidaridad construida a partir de compartir e impulsar proyectos libres y talleres colectivos por Argentina, Latinoamérica y Europa.” ICONOCLASISTAS. [en línea] <<http://www.iconoclasistas.net/>> [consulta: 08 de septiembre 2014]



Fig. 8 Archivo Jaime Eyzaguirre, TUP

Comunitario Espacio Santa Ana, Radio Placeres, Movimiento de Trabajadores y Trabajadoras Clotario Blest, Agenda Kuir, revista Aural, revista Escáner Cultural entre otras) es un claro ejemplo de iniciativas que buscan empoderar y adoptar posturas críticas frente al orden y problemáticas de un territorio. Mediante el recorrido de la ciudad, la compilación de experiencias y el análisis de estas informaciones, este mapeo colectivo pretende visualizar el funcionamiento de Valparaíso

desde la posibilidad de cambio. El objetivo de estos mapeos no es sólo describir problemas puntuales, sino que reconocerlos y asumir posibilidades de modificación en el orden urbano establecido. Estos ejercicios trabajan desde la premisa de la contingencia y la experiencia del recorrido, estableciendo bases para una elaboración colectiva de estos mapas. De esta manera es la comunidad quien interpreta y propone, construyendo un trabajo en cadena. Trabajo que no termina en la producción de estos mapas, ya que los resultados están pensados para que la comunidad los pueda usar según sus necesidades. El producto -mapa- es liberado por Iconoclasistas para que se expanda en las manos de otros.

De manera similar a TUP y CRAC, pero esta vez desde la curaduría y la gestión en un espacio expositivo, Galería Metropolitana realiza un cruce entre arte contemporáneo y la vida particular de la comuna donde está emplazada. Ubicado en Pedro Aguirre Cerda, este proyecto de Ana María Saavedra y Luis Alarcón se instaló en la periferia del circuito galerístico santiaguino. Hoy en día asistimos a una proliferación de espacios expositivos auto gestionados que ocupan diferentes comunas de Santiago, donde los límites de centro/periferia de

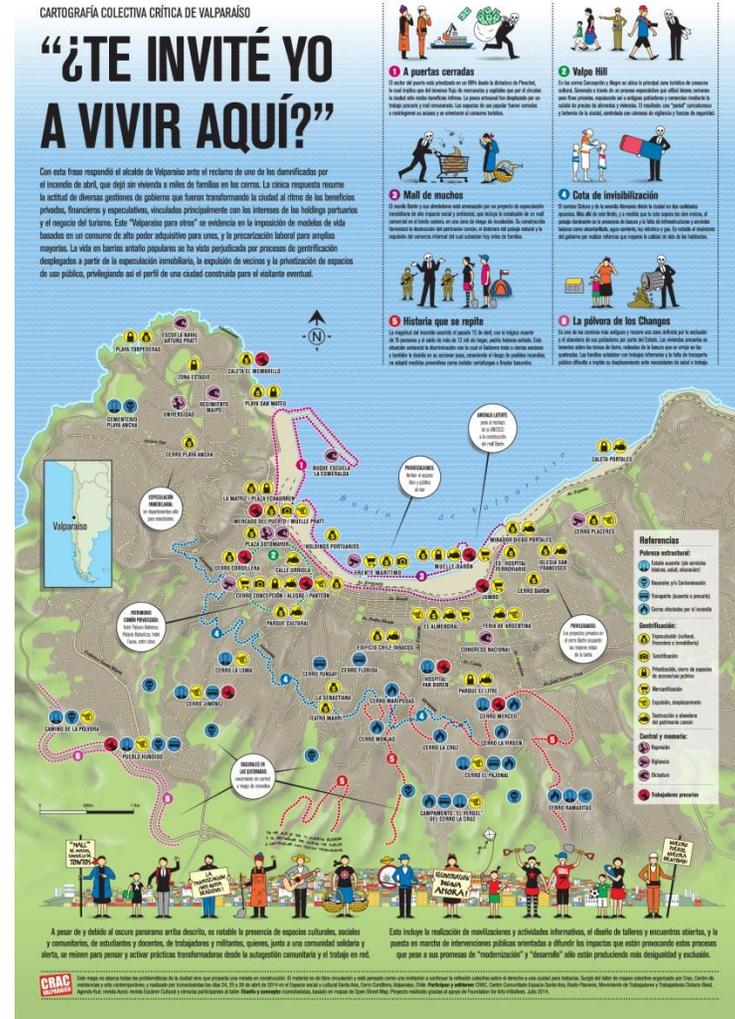


Fig. 9 “¿Te invité yo a vivir aquí?”, Taller colaborativo de mapeo urbano en Valparaíso, Iconoclasistas (2014)

un supuesto circuito son difusos, ya que estos nuevos espacios crean a su vez nuevos circuitos “alternativos”. Pero en el año 1998, cuando surge la Galería Metropolitana, los circuitos galerísticos estaban más bien centralizados (Vitacura, Santiago Centro) y encontrar espacios expositivos que abarcaran otras zonas de Santiago era poco probable, lo que no quiere decir que no existieran, pero no era un fenómeno tan generalizado como hoy en día.

Galería Metropolitana propone la P.A.C como territorio específico para pensar su trabajo curatorial y los proyectos expositivos que allí se llevan a cabo, y el barrio que la rodea se convierte en el público permanente, como también en los agentes colaborativos de estas múltiples experiencias artísticas. Este proyecto galerístico cuenta con la especificidad de su geografía, la particularidad de su comunidad y la vinculación (física o simbólica) que los artistas crean entre obra/exposición y comunidad/territorio.

En el año 2008 Gonzalo Pedraza realizó (o más bien organizó) la exposición Colección Vecinal, en la que expuso gran número de cuadros pertenecientes a los vecinos de la galería. A partir

del recorrido por el barrio, Pedraza extendía la invitación a los vecinos a prestar un cuadro que tuvieran en su casa para ser parte de esta gran colección exhibida en la Galería Metropolitana. Si bien la iniciativa estaba dada por Pedraza, curador de la muestra, también entraban al juego las decisiones (estéticas, emotivas o prácticas) de las personas que entregaban sus cuadros, haciéndose partícipes en el desarrollo de este proyecto. Mezcla de lo íntimo (el cuadro particular) y lo colectivo (la colección, el conjunto), esta exposición compila huellas de un habitar en la figura clásica del salón oficial o la colección museal.

En el marco de la curatoría CHILE-VISIÓN (2009), Alicia Villareal realizó el proyecto La Enseñanza de la Geografía, Dos Ejercicios. Este proyecto, que no sólo se relaciona con el contexto inmediato de la Galería Metropolitana, se introduce de lleno en el área pedagógica, expandiendo el proceso de creación en el tiempo (el trabajo se inicia el 2009 y concluye el 2010 con la exposición) y los participantes (para este proyecto, la artista trabajó con estudiantes del Centro Educativo República Mexicana y la Escuela Marqués de Ovando). Los talleres, actividades o ejercicios dentro de estas escuelas

buscaban observar/investigar desde una mirada estética, crítica y constructiva, la emblemática construcción del “Elefante Blanco”, el inconcluso Hospital Ochagavía, cuya construcción se detuvo el año 1973. Este inmenso edificio, promesa de uno de los mayores hospitales públicos de Chile y Sudamérica, nunca fue finalizado y durante décadas ha acompañado el paisaje de Pedro Aguirre Cerda como un ícono de fracaso.

El trabajo de Alicia Villareal entregó herramientas, generó instancias y promovió la observación de este edificio desde la mirada de los niños y jóvenes que habitan esta comuna. Partiendo desde la educación formal como plataforma de educación y diálogo, Villareal abrió miradas hacia el contexto, entendiendo que estas miradas estéticas hacia nuestro territorio son a la vez maneras de tomar posiciones. Los ejercicios de observación y creación que Villareal promovió en estas escuelas trajeron consigo una reflexión del entorno inmediato, una revisión de nuestra identidad y una postura crítica frente al habitar el territorio. Con una fuerte motivación pedagógica, este proyecto se planteó desde la experimentación y los procesos de aprendizaje, a través de la creación plástica y la práctica de la observación. Con ejercicios que evidenciaron la cercanía e

inmensidad de esta construcción, que reconstruyeron o dieron nuevos sentidos a la construcción, que plantearon similitudes o analogías formales, que articularon la noción de memoria individual y colectiva, que tomaron distancia de la construcción y permitieron verla desde otras perspectivas, este proyecto reunió los procesos y resultados de esta experiencia de observación territorial y los exhibió en la Galería Metropolitana como una síntesis de esta experiencia pedagógica.



Fig. 10 Hospital Ochagavía, Comuna de Pedro Aguirre Cerda



Fig. 11 *Rayado de Cancha, Operación Tiza.* Acción colectiva en las inmediaciones del Hospital Ochagavía: Galería Metropolitana, Red Cultural PAC, OOO-Estudio, Patrimonio Urbano y Territorio Transparente (AriztíaLAB). Fotografía: Betania Álvarez

De esta manera el proyecto circuló, pasó de un lugar a otro. La comuna es el escenario donde el proyecto se despliega,

interviene y colabora en la escuela⁶³, vuelve la mirada al barrio, compila y exhibe los resultados en la galería, hace circular la información. La ciudad, como en los otros casos mencionados, es el lugar para la acción (artística y/o social).

Este intento permanente de relacionarse con lo “real”⁶⁴ no es sólo un nuevo lugar para la creación en el arte contemporáneo, sino que también incide en la definición de su rol; es decir, lejos de ser un problema formal, es más bien una propuesta sobre el papel que juega el arte (o de los artistas) como actividad social. Para Carol Illanes, una de las características que se desprenden de esta relación con lo real es la mayor preocupación por los públicos, refiriéndose a su formación, es decir, a las prácticas pedagógicas, educativas o formativas que acompañan o son parte de las propuestas artísticas. La motivación de estas prácticas formativas, según Illanes, serían una respuesta al interior de la institucionalidad artística contra

⁶³ Es preciso destacar la importancia que Villareal le otorga a la Escuela como lugar para la formación (visual, pero también de la identidad, ya que es ahí donde se pueden formar perspectivas y criterios con los que abordamos la vida).

⁶⁴ Esta idea sobre el acercamiento evidente que muestra el arte contemporáneo con el mundo y su contingencia (utilizando la noción de lo real para referirse a ello) ya ha sido bastante trabajada por teóricos como Rancière o Foster.

la “clara y arrastrada deficiencia en la relación arte contemporáneo y públicos.”⁶⁵

Para Illanes, otra manifestación de este acercamiento por lo real es el evidente carácter social de algunos proyectos, colectivos o agrupaciones artísticas. Poniendo como ejemplo a Espacio G (y en particular su proyecto de comedor “La Lechuga”) o Patio Volantín, Illanes identifica en Valparaíso esa conciencia por hacer de la acción artística una acción social a partir de las cuales los proyectos adquieren “formas de autogestión que mezclan la cultura, lo culinario y lo comunitario”⁶⁶. Esa voluntad de entrelazar acción artística y acción social (voluntad que TUP manifiesta abiertamente), ha tomado mucha fuerza en la V Región, donde la autogestión (o gestión autónoma), el uso de recursos domésticos, la colaboración e intercambio con la comunidad o con otras agrupaciones de carácter artístico, han permitido crear redes de trabajo colaborativo en los territorios

⁶⁵ ILLANES, C. 2013. Infiltraciones de la realidad. Deudas con lo urbano y preludios de lo público. [en línea] Adictos a la realidad en la escena local (Agosto 2013). Número 6, Revista Arte y Crítica <<http://www.arteycritica.org/ediciones/adictos-a-la-realidad-en-la-escena-local/>> [consulta: 22 de enero 2015]

⁶⁶ *Ibíd.*

que habitan. El CED (Circuito de Espacios Domésticos)⁶⁷ es un claro ejemplo de estas iniciativas colectivas y colaborativas en la V Región.

3.2 Vitrinas y pasillos

Si bien en TUP, CRAC y Galería Metropolitana, la aproximación a la ciudad está ligada profundamente a la participación, existen formas de diálogo que mantienen cierta distancia -distancia tradicional entre obra y espectador- con el público, pero que aun así se convierten en experiencias de investigación territorial de gran valor. Si las operaciones analizadas anteriormente buscaban crear nuevas dinámicas de participación entre los habitantes de un territorio fomentando la construcción colectiva de los espacios, las operaciones que veremos ahora utilizan el escenario ya dado por la ciudad (al parecer, todo el arte que trabaja el espacio público utiliza lo “dado” por la ciudad, pero en este caso se hace más evidente la

⁶⁷ Esta red de trabajo está conformada por Espacio G Coop, Gálvez Inc., Áncora517, Worm Gallery cantera de arte independiente, Nekoe y La Pan Galería Experimental. Para mayor información véase: <<http://cedvalpo.tumblr.com/>>

reinterpretación de arquitecturas conocidas) inmiscuyéndose en su lógica.

Galería Temporal⁶⁸ (Santiago, Chile) es un proyecto de intervención artística que abarca esta estrategia de investigación territorial. Ocupando los pasajes de las galerías comerciales de Santiago Centro, este proyecto interviene vitrinas⁶⁹ de estas galerías utilizándolas como espacios de exposición de arte contemporáneo. Estos tradicionales centros comerciales, que también funcionan como pasajes que conectan las diferentes calles del centro, reciben día a día el enorme flujo de personas que transitan y observan -aunque sea fugazmente- sus vitrinas y productos. Es este el contexto en que se inserta Galería Temporal, tomando todos los insumos que el contexto le puede otorgar. De esta manera, las obras que se instalan en sus vitrinas son una propuesta específica que causa interferencias y conexiones con su ambiente. Ya sea desde la noción de miniatura, de mercancía, de producto, de publicidad,

⁶⁸ Este proyecto se inicia a finales del año 2011 y es dirigido por Ángela Cura, Claudio Guerrero y Felipe Cura.

⁶⁹ Con respecto a la utilización de vitrinas como espacios expositivos (de arte, por supuesto), es bueno recordar el antecedente de la Galería h-10 creada por la artista Vanessa Vásquez en la vitrina (de 2 metros cúbicos) de una oficina de taxis en la plaza Aníbal Pinto (Valparaíso, Chile).

de temporalidad o de arriendo, los espacios expositivos (y actualmente deberíamos referirnos al “circuito”) de Galería Temporal son un laboratorio que lanza interrogantes, realiza pruebas y propone relaciones del arte contemporáneo con la ciudad y sus espacios de comercio.

Ya mencionamos anteriormente que la condición de consumidores es la más extendida hoy en día en los habitantes (sobre todo de las ciudades), por lo que ocuparse de las relaciones de arte/mercado, arte/mercancía o arte/espacios de mercancías, ha sido una vertiente rica y fructífera en las investigaciones del arte contemporáneo. En Galería Temporal podemos reconocer algunos de estos aspectos. Si bien el enorme flujo de personas por los pasajes de estas galerías podría ser una de las motivaciones para instalar un espacio de exposición artística, este no es el motivo principal. Por estos pasajes no sólo pasa mucha gente, sino que los pasajes en sí mismos (con sus tiendas, sus productos y sobre todo sus vitrinas) constituyen un tipo de visualidad (diversa, pero reconocible): la del producto en venta. Galería Temporal se ocupa de esa idea instalando objetos que subvierten,

intensifican o simplemente alteran la visualidad del “producto en venta”.

La naturaleza de este proyecto, como su nombre lo indica, es temporal y no permanente. No pretende ni aspira a la consolidación de un espacio definitivo, sino que más bien ocupa espacios temporales donde se realizan proyectos concretos y finitos. Lo transitorio sería uno de los aspectos que lo vincularía con su contexto específico (galerías comerciales) y acentuaría su investigación sobre el espacio público, al ser un espacio de lo transitorio más enfocado en la circulación que en la estabilidad. Esta misma circulación la encontramos en la segunda temporada de exposiciones de Galería Temporal: Circuito Temporal (julio a octubre 2013). En esta segunda temporada el ciclo de exposiciones se desarrolló en tres vitrinas ubicadas en tres galerías diferentes. Cada mes, tres artistas intervenían cada una de ellas, formando así un circuito entre las diferentes vitrinas, cada una definida según aspectos curatoriales (la vitrina “Objeto” en Galería España, la vitrina “Representación” en Galería Alessandri y la vitrina “Espacio”

en la galería de Huérfanos 1373)⁷⁰. De esta manera se establece un recorrido que atraviesa los paseos comerciales, interviniendo en ellos.

Si bien la función expositiva de las vitrinas comerciales no es muy diferente a cualquier galería de arte (se mantiene la relación objeto artístico / espectador contemplador), el contexto y su compleja riqueza, hacen que los objetos o creaciones exhibidas en ellos puedan tener un alcance mayor (o simplemente diferente); es decir, que funcionen más allá de su forma, que puedan relacionarse con el contexto que habitan. Para Martí Peran, esta relación con el contexto se puede entender bajo la figura de la intersección: “El arte público, en sus más variadas modalidades, se intersecciona con el paisaje, con la arquitectura, con la historia e incluso, con el acontecer de lo cotidiano”⁷¹. No siempre es la obra el motor que se encarga de relacionar arte y contexto, a veces la iniciativa es impulsada por el lugar que alberga la obra.

⁷⁰ GALERÍA TEMPORAL. Circuito Temporal. [en línea]. <<http://www.galeriatemporal.com/Proyectos/circuito-temporal/>> [consulta: 14 de septiembre 2014]

⁷¹ Peran, M. Espacios del Suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público. p. 136

Otro proyecto expositivo que sigue esta línea (inserción en un medio arquitectónico o urbano como estrategia para relacionar espacio público y arte) es Móvil. Este proyecto comenzó el año 2009 en la ciudad de Concepción, y a diferencia de Galería Temporal, Móvil consiste en dos vitrinas que se mueven por diferentes lugares de la ciudad. Si bien Galería Temporal no está sujeta a la noción de permanencia, en Móvil vemos la transitoriedad como un añadido estructural (las vitrinas son una estructura con ruedas que le permite moverse, desplazarse por la ciudad de Concepción). “La ciudad moderna es el espacio por excelencia de lo transitorio”⁷² escribe Ardenne, y estas prácticas curatoriales lo ponen en evidencia. La obra se mueve por la ciudad, también el espacio donde se expone.

Tanto en Móvil como en Galería Temporal hay un interés por abarcar otros públicos, por crear nuevos vínculos con espectadores que no están preparados para enfrentarse a una obra, no porque no sean capaces o porque no tengan un conocimiento especial sobre arte, sino porque se encuentran de

⁷² ARDENNE, P. 2006. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia, Azarbe. p. 69



Fig. 14 *Dibujo de paso*, Benjamín Ossa en Galería Temporal (2013). Imágenes cortesía de Galería Temporal. Fotógrafo: Pablo Guerrero

manera casual (se enfrentan desprevenidamente a la obra) con estas vitrinas mientras efectúan sus recorridos cotidianos. Hay una cierta intención de lo fortuito o lo inesperado en estas muestras (no en las obras necesariamente, sino que en la manera de exhibirlas). Ese factor inesperado lo añade la calle, los espacios colectivos, el espacio público, el espacio donde se emplazan estas vitrinas. Este contexto las influye y transforma, les entrega el plus de la ubicación, la posibilidad del suceso, ya que es el espacio público el que privilegia el acontecimiento (el encuentro de subjetividades).

Otro aspecto importante a considerar sobre Móvil es su estructura. Ya sea por eficiencia, por costos de construcción, por estrategia de visibilidad o por similitud de escala, la estructura de las vitrinas guardan un parecido con las máquinas de venta –autoservicio- de productos: máquinas de bebidas, de café, de snacks, etc. Tanto en su tamaño, como en su color y estructura, estas vitrinas se mimetizan con aquellos contenedores de mercancías. Aquí hay una doble función: por un lado la estructura está diseñada para su fácil transporte, montaje y adaptación a distintos lugares, y por otra parte esta estructura busca, a través del camuflaje, mantener una relación

formal con otras vitrinas que estamos acostumbrados a ver en nuestros recorridos diarios. La mímesis no es casual: ésta aumenta la eficacia de la obra, ya que la introduce al contexto urbano como parte de él (no como un contraste evidente y drástico, sino que utilizando sus propias formas). De esta manera, el contenido de la vitrina de Móvil -las obras, en definitiva- compiten, dialogan, interfieren o se mezclan con los otros contenedores y sus productos que la rodean.

3.3 El despliegue en la calle

Considerando algunos de los aspectos que hemos analizado en este capítulo en relación al arte y el espacio público (mirada a la calle y al contexto, importancia y valoración del proceso, análisis y utilización de las estructuras urbanas) es claro que la estrategia de lo móvil juega un rol importantísimo en esta relación de arte y ciudad⁷³. Y en esta búsqueda por el recorrido como constructor de obras, la calle ha sido el lugar privilegiado

⁷³ No consideramos aquí ciudad y espacio público como sinónimos, pero es evidente que la ciudad (y en especial la calle) es el lugar donde el espacio público se crea de manera más frecuente y es allí donde el arte contemporáneo ha trabajado para develarlo.

para que muchos artistas realicen sus investigaciones. Esta movilidad capaz de posicionar la obra en diferentes territorios, constituye, por una parte, una crítica a las instituciones de exhibición (galerías y museos), llevando la obra al encuentro con el espectador en vez de ser un edificio encargado de guardarlas y conservarlas. Pero también es una estrategia que busca la conexión de lugares a través de una experiencia artística, vinculada con esa disolución de los límites geográficos de la ciudad clásica que proponía Debord a través de la deriva situacionista. La movilidad es también la fe en la experiencia como parte de la creación, es la confianza en que en el recorrido dará pie al acontecimiento espontáneo.

Entre las muchas experiencias artísticas que se derivan de las nociones de recorrido y movilidad, me interesa centrarme en dos estrategias que son similares, pero que presentan una “funcionalidad” diferente: las obras que ponen el énfasis en la creación sobre y en el recorrido, aquellas que se concretan en el acontecimiento temporal único y que permanecen como registros; y por otra parte, aquellas que ponen el énfasis en lo móvil de las obras, creando dispositivos que promueven esta funcionalidad y que buscan la circulación como estrategia de

creación/exhibición. En ambos casos son las condiciones de la calle lo que las influye, entrando “en juego unas nociones, como el encuentro, el desplazamiento topográfico, la deslocalización, la velocidad”⁷⁴ en la concepción y recepción de las obras.

La primera de estas estrategias da más importancia al cuerpo en acción sobre la ciudad que al dispositivo de lo móvil. En este caso, el cuerpo que recorre es el motor de la obra, transformándose en una huella de su propio desplazamiento. La obra del artista belga radicado en México, Francis Alÿs, trabaja en esta dirección, en la que a partir de gestos simples establece el tránsito como poética de obra. Temporalidad, transformación y desplazamiento: todo reunido en acciones básicas, que bordean lo banal, pero que despliegan una gran eficiencia. *Sometimes Making Somethings Leads to Nothing* (1997, Ciudad de México) es el video registro de Francis Alÿs moviendo un gran bloque de hielo por las calles de Ciudad de México. Comenzando con un esfuerzo evidente al mover este gran

⁷⁴ ARDENNE, P. 2006. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia, Azarbe. p. 107

bloque, el rastro dejado por hielo derretido va marcando el desplazamiento de Alÿs sobre el cemento. Poco a poco el hielo se derrite y se hace más pequeño, modificando la forma en que el artista lo mueve, hasta que el cubo de hielo desaparece, o más bien se diluye a lo largo del trayecto que Alÿs realiza. La temporalidad se pone de manifiesto, el cuerpo recorre y la materialidad se transforma, el cuerpo actúa sobre la ciudad y el ambiente -la temperatura y el roce con el pavimento- actúa sobre la materia.



Fig. 15 *Sometimes Making Somethings Leads to Nothing* Francis Alÿs
(1997, Ciudad de México)

En *Zapatos Magnéticos* (1994, La Habana) establece el recorrido desde la adición en vez de el esparcimiento. Si en la obra anterior la materialidad desaparecía como huella del trayecto, en *Zapatos Magnéticos* el trayecto aparece en la reunión de materialidad. En esta obra Alÿs fabrica unos zapatos con suela magnética y recorre las calles de La Habana mientras los zapatos van recogiendo múltiples residuos y pequeños objetos metálicos. A medida que avanza su caminata, los zapatos van atrayendo y atrapando estos pequeños objetos que son el testimonio del recorrido. Al igual que en la obra anterior, el gesto es simple: caminar.

Estas y otras obras de Alÿs (*Ralings*, *The Collector*) centran su atención en lo que el cuerpo produce, deja o recolecta en el recorrido. Por lo mismo, la acción del cuerpo es tan importante, y el registro de la acción es el tiempo de la obra (es el acontecimiento único). A diferencia de esta estrategia, hay experiencias que han centrado su atención en los dispositivos móviles, es decir en las estructuras materiales que permiten movilizar una experiencia artística en la ciudad. Estas prácticas guardan una relación especial con el diseño, ya que la funcionalidad, la adaptación, el fácil despliegue y la economía



Fig. 16 *Sometimes Making Somethings Leads to Nothing* Francis Alÿs (1997, Ciudad de México)

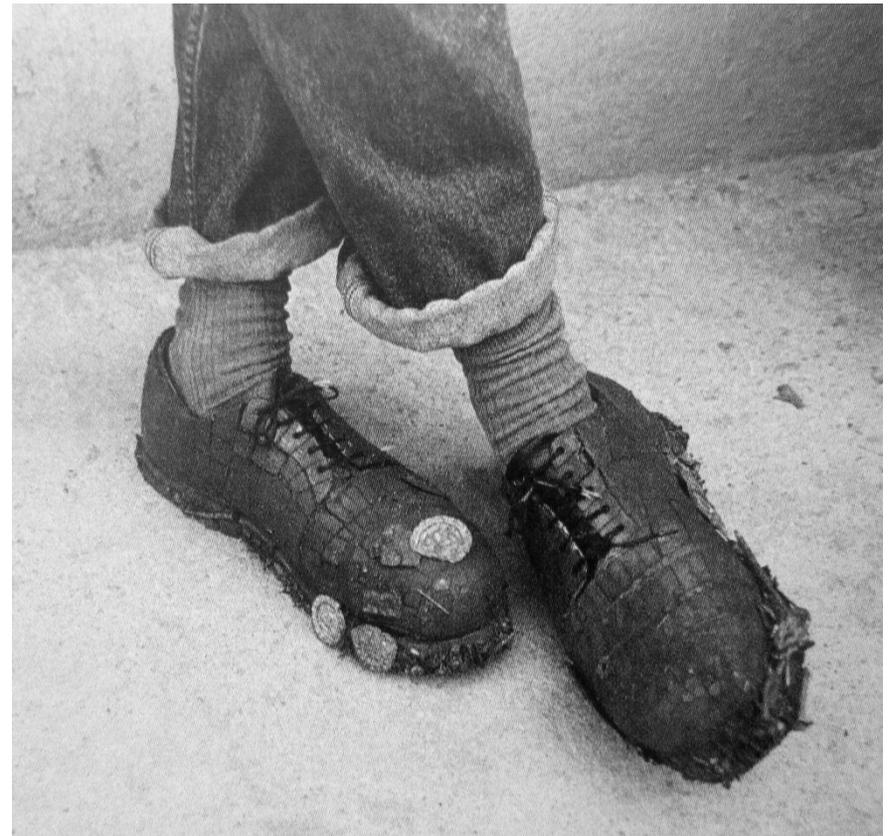


Fig. 17 *Zapatos Magnéticos*, Francis Alÿs (1994, La Habana)

de recursos determinan la eficacia de estas obras (o espacios de exposición, como en el proyecto Móvil de Concepción). Si el dispositivo móvil es el asunto, entonces su estructura modular, su composición material, su peso, entre otros factores, harán que su circulación sea más o menos fructífera. Y para Ardenne ahí está una de las motivaciones de la obra de arte móvil, su doble función, “por un lado, producir lo sensible y, por otro, esparcirlo”⁷⁵.

En relación a esta segunda estrategia de movilidad, el proyecto curatorial *Esto no es un Museo: Artefactos móviles al acecho*⁷⁶ de Martí Peran reúne experiencias de diferentes países donde, a partir de dispositivos móviles, artistas y colectivos han pensado y propuestos alternativas al museo y a la galería como espacio de exposición. Peran identifica a grandes rasgos cinco tipos de intervenciones en estos proyectos: los que ejercen la movilidad como operación creativa (la atención está en el carácter nómada de la obra); los que se proponen como “espacios de intercambio” de todo tipo (es decir, los que generan relaciones

⁷⁵ *Ibíd.* p. 109

⁷⁶ Este proyecto curatorial se ha presentado en Barcelona, Ljubljana, Washintong, Ciudad de México y Santiago de Chile, donde se han sumado constantemente nuevas experiencias que trabajan bajo esta premisa.

más que albergar objetos); los que ponen de manifiesto su función pedagógica o de ayuda por sobre sus otras funciones; los que se encargan de investigar más que de exhibir o crear vínculos; y también los que se articulan como “voces de disidencia social y política”⁷⁷. La mayoría de estas iniciativas son autogestionadas, responden a necesidades locales y poseen el beneficio de la participación. De un modo u otro buscan poner en relación el arte (quizás hablar de obra ya no tenga mucho sentido, considerando el carácter procesual de estos proyectos) con un territorio y a la vez vincularlo con sus habitantes: vínculo de arte/comunidad/territorio. Allí radica su función “transformadora” según Peran, ya que trabaja en el núcleo mismo del espacio público, allí donde el diálogo de las subjetividades hace posible otras estructuras del espacio: “donde el urbanismo pretende codificar los comportamientos y ordenar la distribución del capital y las mercancías, la irrupción de artefactos rodantes inyecta sobre ese mismo territorio

⁷⁷ PERAN, M. ESTO NO ES UN MUSEO. Artefactos móviles al acecho. [en línea] <<http://www.martiperan.net/projects.php?id=30>> [consulta: 15 de septiembre 2014]

situaciones y prácticas inesperadas que fracturan la estructura regular del espacio social.”⁷⁸

Estos “artefactos” se sumergen, cada uno a su manera, en la contingencia de su territorio. Crean otras relaciones posibles con su entorno y generalmente hay una crítica al orden establecido en todos ellos. Responden a la contingencia actuando sobre un territorio específico y las operaciones que realizan estos artefactos (ya sea de exhibición, de difusión, de investigación o pedagógicas) son particulares, no pretenden conquistar lo global, sino que enfrentarse a lo local. Críticos a la institución, trabajando en la contingencia y organizados desde la autogestión, estos aparatos móviles se convierten en una buena herramienta para el empoderamiento de la colectividad, ya que funcionan “como dispositivos de escucha y de acción para que la heterogeneidad de la esfera pública canalice sus imaginarios, autogestione su representación, formalice sus emergencias y articule sus propias soluciones”⁷⁹.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*

Si bien no todos estos proyectos son artefactos (algunos son investigaciones sobre dispositivos móviles o proyectos centrados en la noción de lo móvil más que del aparato móvil), todos abordan la idea de la circulación, el tránsito y el despliegue. La Escuela Panamericana del Desasosiego⁸⁰ es una iniciativa que se plantea el viaje por América (de norte a sur) como experiencia para observar, recopilar y poner en discusión las maneras de ver nuestro contexto y enfrentar nuestra identidad como americanos. Estableciendo lazos con comunidades y agrupaciones, generando diálogos, charlas y discusiones con diferentes actores sociales, recopilando visiones alternativas sobre la manera de abordar nuestra historia, la Escuela Panamericana del Desasosiego recorrió América como una experiencia artística de largo plazo y centrada en el intercambio de información. Con una estructura plegable y portátil en forma de escuela, la cual es transportada junto al archivo de videos y publicaciones, Pablo Helguera ponía en marcha este proyecto nómada de recopilación y difusión de pensamientos.

⁸⁰ Proyecto del artista mexicano Pablo Helguera iniciado el año 2006.

En *Camping, caravanning, architecturing*, Miquel Ollé y Sofía Mataix realizan una investigación sobre los modos de vida, las concepciones urbanísticas y las soluciones habitacionales de la gente que vive en casas rodantes o campings. Este proyecto de investigación realiza un registro de todas esas soluciones creativas que se vuelven indispensables al tener una vida nómada. También es una aproximación a otro modo de habitar el territorio (pensemos en las nociones de límites, de acumulación de objetos, de asentamiento, de convivencia, de portabilidad) y por ende una manera alternativa de construir y ocupar los espacios. En este proyecto se pone en evidencia que el diseño (aplicado a la arquitectura) no es sólo una solución formal sino que también ideológica.

En las calles de Bogotá, el colectivo colombiano Cambalache sostiene su propia propuesta nómada: Museo de la calle. Recorriendo la ciudad con un carro lleno de objetos recolectados a partir del trueque, el Museo de la calle se despliega en el espacio público buscando intercambiar constantemente nuevos objetos con los transeúntes. Este artefacto recolecta e intercambia, crea puentes para un sistema de transacción permanente que “es testimonio de la diversidad

de vida cotidiana en las calles de Bogotá y de las relaciones humanas y sociales que establecemos a través de los objetos y la cultura material.”⁸¹ Exponiendo estos objetos en las mismas calles donde los intercambian, el Museo de la calle trabaja lo móvil desde su recorrido, pero también desde su contenido: la colección de este museo está en constante cambio, y es justamente este aspecto lo que lo fundamenta, ya que el espacio callejero está situado en la transitoriedad, en el intercambio y la voluntad de los que lo habitan.

También están los dispositivos que se plantean como una continuación y a la vez como una propuesta alternativa a los espacios de exhibición tradicional⁸². Son una continuación porque mantienen la idea central de un espacio de exhibición (son estructuras que cobijan, gestionan o facilitan una muestra o proyecto artístico), pero también son una vertiente alternativa porque trabajan desde el recorrido, lo nómada y la economía de

⁸¹ COLECTIVO CAMBALACHE. El Veloz, Museo de la calle. [en línea] <<http://museodelacalle.blogspot.com>> [consulta: 16 de septiembre 2014]

⁸² Si bien todos los artefactos de *Esto no es un museo* están bajo la premisa de una alternativa al modelo tradicional del museo, estos últimos casos presentan más similitudes con los espacios de exhibición tradicional por su condición de contendores.



Fig. 18 Colectivo Laguna Mental en CPAC (2008, México D. F.)

recursos. En esta línea podemos encontrar proyectos como el Centro Portátil de Arte Contemporáneo, el cual tiene una declarada intención de situarse en las zonas de conflicto de la sociedad, tomando una posición de crítica y denuncia evidente. Pensado como un dispositivo que interviene en el acontecer de la ciudad, el CPAC, al igual que los otros museos ambulantes,

debe “lidiar con una dimensión performática y mecánica que les es substancial”⁸³. No se trata de crear una estructura que lleve al museo tradicional puertas afuera, sino que el trabajo de estos proyectos consiste en asumir y colaborar con la dinámica incontrolable, transitoria y dinámica de la calle.

Aquí encontramos uno de los aspectos más relevantes sobre los ejemplos tratados en este capítulo (TUP, CRAC, La enseñanza de la geografía, Esto no es un museo), el cual ha tomado cada vez más fuerza desde fines de los años 90: la cuestión de la representación. Como lo hemos venido tratando en este texto, ya no se trata de crear representaciones y lanzarlas a la calle, no es la representación del artista la que se despliega en la ciudad de manera unívoca. Más bien, estas experiencias colectivas buscan generar instancias a través de las cuales la comunidad, el transeúnte o el participante casual puedan generar sus propias representaciones. Las operaciones que reúne Esto no es un museo no finalizan cuando se despliegan en la calle, sino que es en ese despliegue cuando empiezan a funcionar como

⁸³ PERAN, M. ESTO NO ES UN MUSEO. Artefactos móviles al acecho. [en línea] <<http://www.martiperan.net/projects.php?id=30>> [consulta: 15 de septiembre 2014]

mediadores o como plataformas de intercambio, donde la colaboración y la participación crean las múltiples representaciones posibles. En este sentido, estas experiencias son conscientes del choque de intersubjetividades que se da en el espacio público, por eso la cuestión no está sólo en entregar una representación con un sentido cerrado, sino que lanzar esas imágenes o acciones para que ese sentido pueda ser transformado o apropiado por cualquiera.



Fig. 19 *Museo de la Calle*, Colectivo Cambalache (1999, Bogotá)

En una mirada superficial podríamos decir que estos proyectos son sólo un cambio de contexto (del espacio interior al espacio exterior; de conservar al circular), pero en realidad la operación de lo móvil trae consigo más que un cambio trivial, y me refiero a todo el potencial crítico/creativo que hemos analizado en relación a ocupar el espacio público y ejercer una opinión en él. Ahora bien, no podemos dejar de considerar el gran número de experiencias artísticas (muchas de ellas ligadas a propósitos publicitarios) que efectivamente no tienen ninguna posición crítica y la operación de lo móvil sólo radica en un cambio de contexto. Este fenómeno de “llevar el arte a la calle” también ha sido banalizado y utilizado de manera ingenua, a lo que Felix Duque llamará arte público *kitsch*, ese arte que adorna la ciudad mezclando estilos de manera agradable y servicial convirtiendo a las obras en “artículos de *consumo*, fáciles de entender y de digerir”⁸⁴. De manera similar, aunque poniendo el énfasis en la banalización en vez de la servicialidad, Ardenne nos advierte de la vulgarización de las estrategias de lo móvil (iniciadas en los años 60 y 70) en el arte de los años 90 hacia

⁸⁴ DUQUE, F. 2001. *Arte Público y Espacio Político*. Madrid, Ediciones Akal. p. 123



Fig. 20 Afiche *Museo de la Calle*, Colectivo Cambalache (1999, Bogotá)

delante, y para él la operación crítica estará en frenar o cortar la “circulación” (referida al tránsito, al desplazamiento humano) en vez de promoverla. Y en nuestro contexto basta con ver cómo diferentes marcas o tiendas comerciales utilizan el objeto artístico para llevarlo a la calle (aunque más que a la calle, al espacio publicitario ubicado en la calle), al Mall, a nuestras casas en forma de tazas o platos, promoviendo esa expansión del arte puertas afuera (del museo).

Aun teniendo en cuenta la banalización de lo móvil, no podemos dejar de reconocer la importancia que proyectos como el Centro Portátil de Arte Contemporáneo, el Museo de la calle o Galería Callejera han tenido en la construcción de propuestas vinculadoras que asumen el espacio público como el lugar del diálogo para la colectividad. Considerando la constante privatización de los espacios, la sobre-exposición publicitaria que enfrentamos en la ciudad y las escasas instancias de intercambio y diálogo que ofrece, estos dispositivos móviles

son una estrategia eficaz y necesaria para comprender la ciudad desde otra perspectiva diferente a la del consumidor⁸⁵.

⁸⁵ Si asumimos la constante y amplia condición de las personas como consumidores, entonces las estrategias que proponen alternativas a esta condición o que la revisan de manera crítica, sin duda serían fundamentales para la concepción de un arte en la esfera de lo público. Esta revisión crítica acerca la acción artística a la acción social, evidenciando el rol político del arte (rol que probablemente siempre ha tenido).

4. IMÁGENES RECURRENTE

A mediados del año 2010 formamos el Colectivo de Arte MICH, grupo dedicado a la investigación y creación artística. Durante estos años hemos desarrollado un trabajo basado en el encuentro, el diálogo y la reflexión. Nuestra labor abarca diferentes áreas y va desde la creación y difusión vía web de textos, la gestión y curaduría de exposiciones, la producción de obras, hasta la investigación en torno al espacio público. Interesados en crear una propuesta autónoma y autogestionada, levantamos este proyecto pensado como una propuesta “alterna a la oficialidad, ni en oposición ni en complemento, sino que en trayecto paralelo de alteridad”⁸⁶. Todo esto con la intención de impulsar iniciativas que cuestionaran o pensarán la institucionalidad artística no desde la oposición, sino que justamente desde una propuesta que circulara paralelamente a ella.

⁸⁶ ÁLVAREZ, C. Declaración de intereses [en línea] <http://www.colectivomich.cl/?page_id=30> [consulta: 25 de septiembre 2014]

En este capítulo me concentraré en nuestra exploración sobre la ciudad y el espacio público. Esta fue una de nuestras primeras preocupaciones como grupo, aunque no tanto por una cuestión formal, sino que fue una actividad más bien espontánea. Antes de conformarnos como colectivo, algunos de nosotros compartíamos un taller y el recorrido de las calles que lo rodeaban formó parte de nuestras rutinas desde un comienzo. Debido a razones obvias (ir a comprar, tomar la micro, llegar desde el trabajo o la universidad al taller, etc.) todos teníamos diferentes rutinas en torno a las calles de nuestro taller y fue cuando empezamos a compartir estas rutinas que comenzamos a trabajar juntos de manera colectiva. Compartir estas rutinas significó salir a la calle sin grandes pretensiones ni ideas previas, sino que a modo de juego o paseo recorríamos los alrededores del taller simplemente viendo que había u ocurría en ella.

Al pasar el tiempo y formalizar nuestro trabajo como colectivo (tomando decisiones y posiciones) reconocimos que la ciudad era un interés constante en nuestros encuentros. Temas como el patrimonio, el espacio público, la arquitectura, las dinámicas de participación y acción en la calle se volvieron recurrentes en los

proyectos artísticos que iniciábamos. Por lo mismo, nuestras primeras exploraciones como colectivo se centraron en el recorrido de la ciudad, registrando o interviniendo en ella como estrategia de aproximación al espacio urbano, donde hemos encontrado abundante material para trabajar.

El deambular por la calle en nuestros tiempos libres, nos permitió entenderla como un organismo complejo, en constante cambio y con reglas no siempre muy precisas. Un espacio abierto al acontecimiento, donde debíamos estar atentos a lo que pasaba. La circulación de la calle se nos ponía en frente y podíamos trabajar con ella desde esta condición móvil. Lo que nos llamaba la atención del espacio callejero era justamente su capacidad o disponibilidad para transformarse en espacio público, es decir un espacio democrático, un espacio para la crítica, no un espacio reglado.

De manera intuitiva salimos a la calle a recorrer nuestro entorno, visitando bares, centros comerciales, casas y plazas. Con estas salidas tratábamos de extrapolar nuestras herramientas (propias de nuestro oficio artístico), sobre toda la sensibilidad, a la investigación callejera. Entendiendo la

sensibilidad como una aguda capacidad para observar los matices de nuestro contexto.

En este capítulo abordaré algunas acciones que realizamos en la calle entre los años 2011 y 2013, cada una de ellas adaptándose al contexto de manera particular. Algunas simples y espontáneas, otras más complejas y planificadas; unas que finalizaron o pasaron por un espacio expositivo tradicional, otras que sólo acontecieron en la calle; todas estas acciones fueron una constante experimentación sobre cómo poner en discusión una imagen o un imaginario en el espacio público.

4.1 Maneras de ver

En nuestras primeras aproximaciones al espacio urbano, el registro en video era una de las operaciones más eficaces que teníamos. Además de ser una tecnología masificada y de fácil acceso, la fotografía y el video son herramientas de uso cotidiano, por lo que casi todas las personas han tenido una relación (o podrían entrar en una relación) emocional con este tipo de imágenes. Fue natural considerar este tipo de registro

como una tecnología que nos permitía entablar diálogos de manera rápida. No es difícil poner atención a un video o a una fotografía, ya que reconocemos estos dispositivos (son familiares), e invitan a la contemplación (probablemente por la condición publicitaria que les precede).

Es importante entender el video o la fotografía más allá del registro (tal como lo vimos en la obra de Sophie Calle). No son neutros, ni inocentes ni simples. Hemos sido bombardeados con este tipo de imágenes (televisión, publicidad, cine), de tal manera, que las tenemos incorporadas a nuestra memoria. Por lo mismo, son un medio óptimo para comenzar el intercambio (diálogo) en el espacio público. Aun teniendo en cuenta que la relación que tenemos con muchas de estas imágenes en la calle resulta banal o superficial, también lo familiar de este medio de registro hace que podamos entrar en contacto con ellas de manera más fácil.

Durante el año 2010 y 2011 realizamos diferentes experimentos en los que registrábamos nuestros recorridos por las calles, registros que luego recopilábamos y analizábamos, como si de una investigación se tratara. Y de la misma manera que

considerábamos el medio fotográfico o de video como instrumentos de mediación, también utilizamos el dispositivo del televisor para intervenir en la calle. El año 2011 realizamos una pequeña acción en el Paseo Ahumada frente al Banco de Chile. Frente al sitio -en la vereda opuesta- donde actuaron por varios años los humoristas callejeros Los Atletas de la Risa, colocamos un pequeño televisor con una de sus películas, la cual recopilaba diferentes rutinas realizadas durante los años 80 y 90 en las escaleras del Banco. La acción fue simple y concreta, pusimos la imagen de estos humoristas en el lugar que ellos ocuparon y que evidentemente los transeúntes siguen reconociendo. Re-presentamos esta acción de intervención mediante su registro mediando su imagen y entregándola a su lugar de origen.

Recordemos que Los Atletas de la Risa comenzaron sus rutinas a finales de los años 80, época en la que la intervención callejera era difícil. En este contexto fue que ellos se apropiaron de un espacio mínimo (las escaleras del Banco de Chile) pero con alto impacto, no sólo por la cantidad de gente que reunían, sino por su capacidad de permanencia en ese lugar, haciendo suyo ese espacio. La acción de devolver estas

imágenes a la calle estuvo marcada por la experimentación, ya que lo que se desencadenaba con esta pequeña intervención formaba parte de nuestra investigación: ¿El video sería reconocido o no? ¿Los transeúntes se detendrían a mirarlo o no? ¿Las autoridades nos sacarían de lugar? Preguntas de este tipo nos animaron a realizar este experimento que pensaba la ocupación del espacio urbano, pensando en la ocupación como operación donde me inmiscuyo, utilizo o hago propio un lugar que en principio no es mío.

Para la 10° Bienal de Video y Artes Mediales (MAC Parque Forestal, enero 2012) retomamos la idea del televisor y realizamos un proyecto que esta vez involucraba nuestros propios registros sobre artistas callejeros. Nuestra obra, titulada *SHOW*, consistía en un carrito que transportaba un televisor el cual movíamos por la ciudad de Santiago presentando una serie de registros sobre artistas callejeros: humoristas, grupos musicales, cantantes que ocupan la micro como escenario, magos, pintores, etc. Alexis Llerena, uno de los miembros del Colectivo MICH, había comenzado con este tipo de registros desde el año 2009, por lo que contábamos con un amplio material, a lo que se sumaron todos los videos que realizamos

especialmente para esta exposición (fines del 2011 y comienzos de 2012).



Fig. 21 Exhibición video Atletas de la Risa en Paseo Ahumada, Colectivo MICH (2011). Fotografía: Felipe Contreras

Recorrimos principalmente el centro de Santiago, zona con la mayor concentración de artistas callejeros (debido al gran tránsito de personas que circula por ahí), y donde Plaza de

Armas es uno de sus epicentros. Basta con pasear un rato por Plaza de Armas o Paseo Ahumada para encontrarse con las más variadas presentaciones, que ya son parte del cotidiano de este sector. *SHOW*⁸⁷ es una recopilación de intervenciones callejeras que mostraban las diferentes maneras en que estos personajes desplegaban su espectáculo. Las habilidades, recursos y estrategias que manejan estos artistas para hacer de la calle un lugar propio son sorprendentes, su capacidad de entender la condición móvil, cambiante y espontánea de la ciudad es envidiable. El interés que nos provocó documentar su accionar no viene de la sátira ni de la ironía, sino que desde la investigación, pesquisa de cómo estos personajes entienden y se apropian de los espacios.

Una vez que ya tuvimos suficiente material, editamos un video y construimos este pequeño carro que circulaba por la ciudad mientras se realizaba la Bienal. Devolviendo a la calle los espectáculos que recopilamos, las imágenes de estos *shows* circulaban nuevamente y nuestro recorrido ponía de manifiesto

⁸⁷ Sacamos este nombre del carro que el Mago Palito utiliza para transportar sus herramientas y trucos de magia. Este mago es uno de los artistas callejeros más antiguos de Plaza de Armas, quien recorre la plaza y sus alrededores llevando su acto a los transeúntes de manera permanente.

su carácter temporal. Ahora bien, esta circulación funcionaba como un doble retrato: de los artistas y del paisaje callejero. El



paisaje callejero exhibido en la propia lógica de la calle, es

Fig. 22 Exhibición video Atletas de la Risa en Paseo Ahumada, Colectivo MICH (2011). Fotografía: Felipe Contreras

decir buscando o abriendo espacios para mostrarse, siempre circulando, irrumpiendo temporalmente (y no permanentemente) en un lugar. Ahora bien, *SHOW* no seguía totalmente la lógica de estos artistas, quienes no sólo abren estos espacios, sino que también consideran como una de sus preocupaciones el convocar gente, aglomerar, llamar la atención (porque evidentemente esto les dará mayor ganancia). En cambio, nuestro procedimiento fue más silencioso; este carrito se movía por la ciudad sin convocar explícitamente, sino que dentro de nuestra investigación nos interesaba observar cómo los transeúntes reconocían y se acercaban a este dispositivo sin que hubiera una invitación de por medio.

Esta acción reiteraba el uso de la calle, o más bien del espacio público, como espacio del acontecimiento generado mediante su intervención y uso. La condición efímera o temporal que se manifiesta en *SHOW* es producto de la misma lógica callejera que hemos venido comentando en este texto, y por supuesto es parte de la estrategia de circulación de una acción en la vía pública: no quedarse detenido por mucho tiempo en un solo lugar.

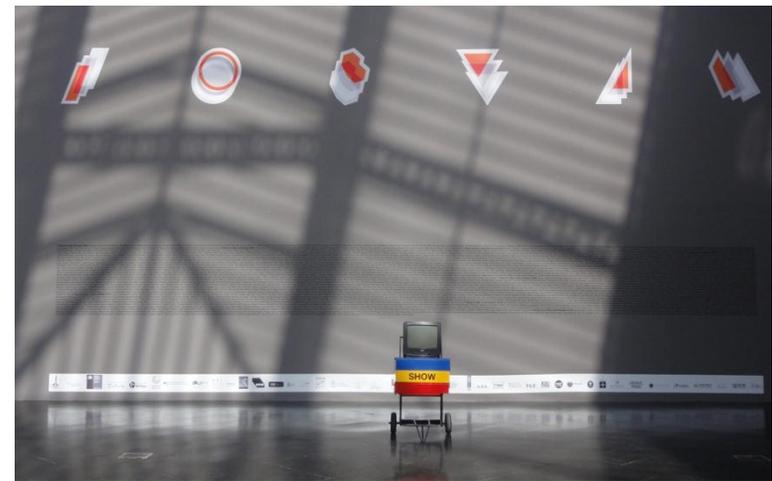


Fig. 23 y 24 *SHOW*, obra itinerante en la 10ª Bienal de Video y Artes Mediales, Colectivo MICH (2012)



Fig. 25 *SHOW*, obra itinerante en la 10° Bienal de Video y Artes Mediales, Colectivo MICH (2012)

4.2 El dibujante en el espacio público

Plaza de Armas, el centro histórico de Santiago, ha sufrido bastantes cambios durante el transcurso del tiempo. Este cambio es natural e inevitable: el flujo de personas, la transformación de la ciudad, los intereses políticos o económicos, los cambios en las funciones de edificios y espacios, todo esto hace que la transformación del espacio urbano sea inevitable. Ahora bien, en el proceso de transformación que ha sufrido, los ciudadanos han tenido pocas o nulas instancias para tomar decisiones u opinar sobre estos cambios.

Este tipo de conductas, en las que la organización de nuestros espacios puede estar en manos del poder económico (o bajo iniciativas políticas partidistas en ciertos casos) y no surgir desde un acuerdo colectivo, es justamente la idea que Martí Peran utiliza para explicar la constante desaparición del espacio público. En este sentido, el arte puede funcionar como un mecanismo para poner en discusión eso que nunca se discutió. Volver a pensar las imágenes de disenso en el flujo del espacio callejero.

Como colectivo hemos venido desarrollando una actividad llamada Chile Dibuja⁸⁸, taller de dibujo en el espacio público que ha sido realizado en diversos lugares. Comenzamos estos talleres con la confianza de generar reflexión a través de la práctica del dibujo. Detenerse a dibujar un lugar es dedicarle un tiempo a observar sus características, sus flujos, sus circulaciones, sus habitantes, por lo tanto, es rescatar información de su identidad. Como lo mencioné anteriormente, el rol del artista está relacionado con la sensibilidad (aguda observación), que en este caso está enfocada en rescatar el

⁸⁸ Chile Dibuja es un taller de dibujo situado en la contingencia del espacio público. Para realizar un Chile Dibuja es necesario visualizar un lugar y un momento determinado. Una vez que llegamos al consenso, masificamos la información a través de nuestra página para que mucha gente participe. En el lugar coordinado disponemos de una mesa, papeles y muchos lápices. Su transcurso se identifica con la lógica de taller, puesto que es un lugar de trabajo que nos permite aprender haciendo, opuesto al aprender diciendo o repitiendo lo que otras personas han dicho.

El Chile Dibuja se realiza exclusivamente en el espacio público, porque es el lugar del encuentro con el otro, con su contingencia, memoria e historia.

Realizamos el Chile Dibuja para hacer del dibujo una práctica reflexiva, puesto que dibujar en y el espacio público es pensar y ocupar dicho lugar. En ese sentido, le damos valor al dibujo como huella y rastro de nuestra sensibilidad. Éste, en tanto lenguaje gráfico, es forma y contenido. Asimismo es un sistema universal de comunicación, que registra gráficamente — y por tanto perpetúa simbólicamente —, cualquier ser, cosa, contexto o idea.

contexto de un territorio. El ejercicio del dibujo se relaciona con la huella y la memoria, y en el acto de la representación confluyen nuestra memoria visual, nuestra observación, nuestra emoción frente a lo que vemos, nuestros recuerdos, las diferentes situaciones que están aconteciendo frente a nosotros, nuestros prejuicios y conocimientos. Todos estos factores construyen imágenes, por lo tanto el acto de dibujar no es ingenuo, es una observación de nosotros mismos y del lugar representado.

El trabajo del dibujante cuando sale al espacio público en busca de modelos para representar, es un trabajo de sensibilidad, un trabajo de búsqueda de situaciones. El dibujante no puede pretender manejar el contexto, ni siquiera crearlo, su trabajo es salir a buscarlo (y sólo en ciertos casos manipularlo). El dibujante no sale a la calle para encontrar lo preconcebido, sino que busca en el modelo un detonante de situaciones gráficas, pictóricas o simbólicas. El dibujante se deja influir por el contexto, aunque esta relación es también recíproca, ya que sin esta relación sería difícil pensar en la imagen como un vínculo comunicativo entre el contexto y el espectador.

Consideramos que cuando el artista trabaja en el espacio público debe ser consciente de esta sensibilidad, debe estar atento a todas las condiciones del contexto, debe observar la geografía, la disposición de las cosas, el tráfico y el movimiento de la gente, debe ser un agudo dibujante que se deje influir por lo que acontece en el lugar. El artista no puede ignorar las situaciones fugaces y espontáneas que surgen en la calle, sino que debe utilizar lo que la calle le dé. Todas estas premisas fueron apareciendo a medida que íbamos realizando los Chile Dibuja, y fuimos incorporando estas ideas en nuestro accionar.

El día 29 de mayo del 2011, para el Día del Patrimonio, realizamos un Chile Dibuja en Plaza de Armas en la esquina de Puente con Catedral. El sábado anterior al 29 también realizamos un Chile Dibuja en la misma esquina, donde antiguamente se encontraba el edificio Krauss. Hasta los años 80, en las cuatro esquinas de la Plaza de Armas se erguían cuatro edificios que se vinculaban arquitectónicamente y poseían gran valor patrimonial. Durante la dictadura militar se borraron muchos aspectos de nuestra memoria, entre esos, el

patrimonio. En los años 80 se demolió el edificio Krauss y en su lugar se construyó una gran edificación de vidrio, la cual está en completa disonancia con el contexto arquitectónico del casco histórico de Santiago. Entre la Catedral de Santiago y Correos de Chile se encuentra este edificio de vidrio que refleja en sus ventanas las antiguas construcciones de la plaza (uno de los pocos argumentos urbanísticos que pretende defender este tipo de construcciones).

Vimos en esta decisión urbana otro ejemplo del abandono de nuestra historia y un desinterés por nuestra memoria colectiva. Tomamos la imagen del antiguo edificio Krauss para poner a circular estas ideas en el flujo de la calle. De esta manera, la primera acción que realizamos fue instalarnos con atriles y lápices en esa esquina mirando el nuevo edificio, y cada uno de nosotros llevaba la fotografía impresa del antiguo edificio. Al comenzar a dibujar se inició el diálogo. Al reconocer la imagen del edificio demolido la gente comenzó a relatarnos sus historias íntimas en relación a Plaza de Armas, a la manera de habitar la ciudad, surgieron evocaciones a tiempos pasados, se generaron diálogos y debates espontáneos entre la gente que se



Fig. 26, 27, 28 y 29 *Patrimonio y Comunidad*, Día del Patrimonio en Plaza de Armas, Colectivo MICH (2012)

reunía alrededor de nosotros.

Al parecer los atriles y los dibujantes servían para focalizar un punto de reunión; después, los propios transeúntes generaban el dialogo (muchas veces ni siquiera con nosotros). Muy tempranamente nos dimos cuenta del malestar que manifestaban las personas que se reunieron, sobre todo con la escasa inclusión de sus opiniones en las políticas urbanistas, con relación a los cambios acontecidos en Plaza de Armas.

Registramos toda esta experiencia, editamos un video y creamos un pequeño folleto que describía la historia del edificio Krauss, todo destinado para ser presentado el domingo siguiente. El día 29 de mayo llegamos temprano a Plaza de Armas con la intención de realizar otro Chile Dibuja. Debido al Día del Patrimonio, el sector estaba lleno de actividades y eventos, la plaza estaba completamente llena. Al no encontrar lugar donde instalarnos, debimos recorrer la plaza y los alrededores. Justo frente al nuevo edificio de vidrio estaban realizando arreglos a la calle, por lo cual se esta se encontraba

cerrada con diferentes vallas, formando un cerco perfecto. Retiramos algunas de estas protecciones y formamos un espacio rectangular dónde instalamos una mesa con papeles y lápices, un televisor (con el registro de la acción acontecida la semana pasada), algunos atriles y los folletos de la historia del edificio.

La ocupación del lugar no fue premeditada, más bien tuvimos que adecuarnos a las condiciones que el contexto nos ofrecía. No podíamos elegir -del todo- nuestra manera de ocupar la plaza, pero sí podíamos decidir cómo introducirnos en este contexto. Es por eso que trabajamos desde la acción como desencadenante de otras acciones, más que la planificación rigurosa de los pasos a seguir.

Durante toda la mañana y tarde invitamos a dibujar a niños, jóvenes y adultos, compartiendo la imagen y memoria del edificio. Pudimos recopilar una serie de opiniones y vivencias de gente que había trabajado o estado en el antiguo inmueble. Con la idea de dibujar o representar el patrimonio destruido u olvidado, pudimos generar un intenso diálogo a partir de las



Fig. 30 *Patrimonio y Comunidad*, Día del Patrimonio en Plaza de Armas, Colectivo MICH (2012)

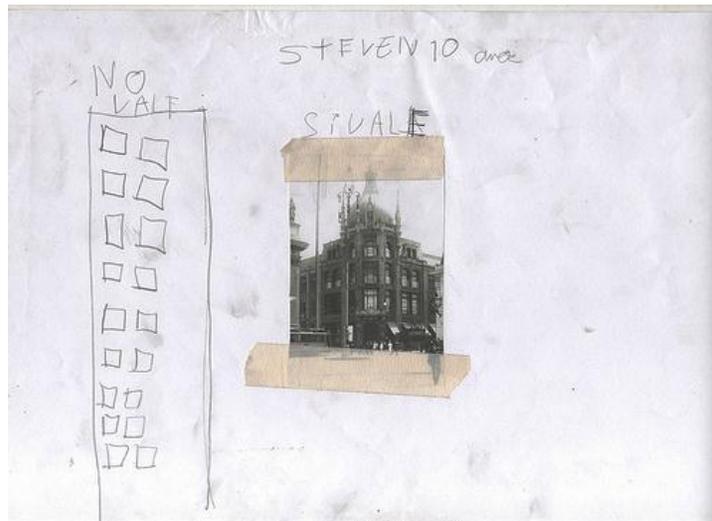
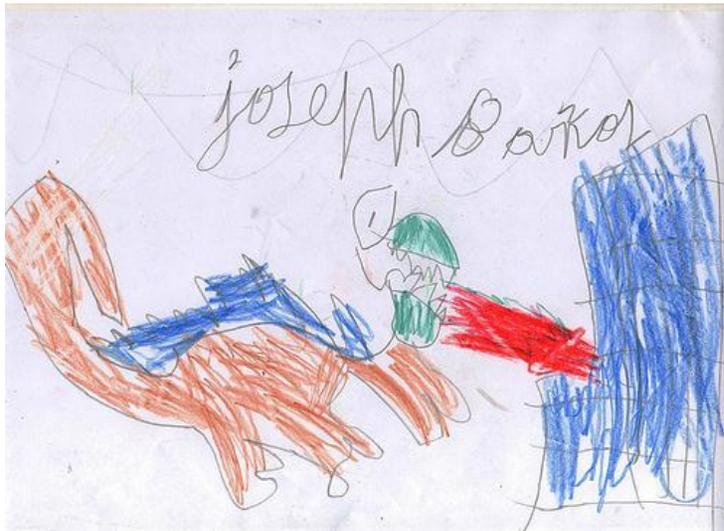


Fig. 31 y 32 *Patrimonio y Comunidad*, Dibujos realizados por niños en el Día del Patrimonio en Plaza de Armas, (2012)

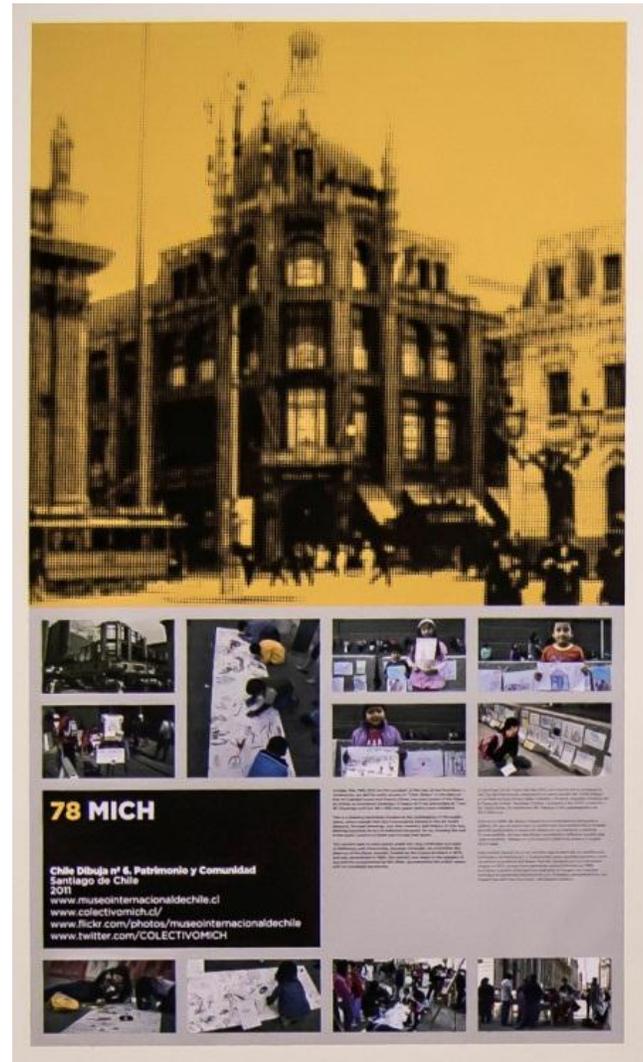


Fig. 33 *Patrimonio y Comunidad*, Colectivo MICH en la muestra *Esto no es un muse: artefactos móviles al acecho*, MAC Quinta Normal (2013)

experiencias íntimas de cada participante, plasmadas en los dibujos que hacían y las conversaciones que surgían. Y claramente no era sólo el patrimonio histórico (simbolizado en el edificio Krauss) lo que estaba en juego. Los encuentros, diálogos y sobre todo los dibujos que recopilamos nos permitieron observar los diferentes descontentos actuales, contingentes en relación a ese territorio, como por ejemplo la importancia que los inmigrantes han adquirido en ese lugar, y por supuesto los problemas de discriminación que le acompañan.

Aquí llegamos a una de las ideas centrales sobre nuestro trabajo, la cual tiene relación con la representación. No se trata de lanzar representaciones (con un sentido unívoco) al espacio público, más bien es promover instancias a través de las cuales los mismos participantes de la acción puedan generar sus propias representaciones sobre el territorio que habitan o circulan. De esta manera, el carácter procesual y colaborativo de nuestras acciones apuntaría a las múltiples representaciones brotadas de las múltiples subjetividades manifestadas en el



Fig. 34 Vista del Edificio Krauss (1930 aprox.)

espacio público. Cuando hablamos de este espacio como lugar de intercambio y diálogo, nos referimos justamente a esto. En este sentido nuestro énfasis no está en crear representaciones que se inserten en nuevos (o en los mismos) contextos, sino que son todas esas ramificaciones que se generan a partir de la circulación de imágenes o imaginarios nuestra principal preocupación.

Los trabajos de TUP, CRAC y Alicia Villareal presentan ese aspecto en común. La valoración del proceso por sobre el objeto guía estas prácticas, que entregan parte de la decisión al participante (nueva condición del espectador), a partir de la cual él genera sus propias representaciones, siendo participe de esta construcción de obra. Esta es la dimensión colaborativa que atraviesa a estos grupos, en la que los artistas o colectivos son generadores de situaciones, mediadores de imágenes, investigadores de una geografía, promoviendo en los participantes la revisión de un territorio y la posterior representación -sea tangible o no- sobre él⁸⁹. TUP recopila e

⁸⁹ Esta representación generada por los participantes de la acción podría considerarse como una toma de decisión, una postura (política).

intercambia información sobre la Villa Jaime Eyzaguirre compilando micro relatos que proponen una historia y a la vez reflexionan sobre su condición de comunidad; el trabajo que impulsó Iconoclastas junto a CRAC reúne inquietudes y diseña herramientas que hacen visible una opinión comunitaria; el proyecto de Alicia Villareal en Galería Metropolitana desarrolla en un grupo de niños una práctica de la observación y nuevas representaciones de la comuna en que viven. De la misma manera, este taller de dibujo en el espacio público se planteaba como una investigación generada por nosotros, pero cuyo fin era reunir información (diálogos, opiniones, dibujos) y poner en discusión situaciones.

4.3 Devolver las imágenes al cielo

Aun cuando nuestro foco no está en lanzar estas representaciones unívocas a la calle, si utilizamos como estrategia la circulación de imágenes en un territorio específico (video de los atletas de la risa en Paseo Ahumada, fotografía del edificio Krauss en Plaza de Armas). Dentro de nuestros trabajos es común recurrir a imágenes que tienen una carga

simbólica o que podrían llegar a llenarse de esta carga. Ocupar estas imágenes nos permite vincularnos de manera afectiva con los participantes espontáneos de las acciones. La puesta en circulación de estas imágenes, re-elaboradas por nosotros a través de mediaciones y entregadas nuevamente a un territorio, buscaría la creación de las nuevas miradas de estas personas, que generarían sus propias posiciones con respecto al tema o problema tratado por la obra o acción.

Para ejemplificar esta relación entre imagen y circulación, analizaré nuestro trabajo *Satélite de Madera*⁹⁰ el cual desarrollamos dentro del contexto de la 11 Bienal de Video y Artes Mediales: *Autonomía* (2013). *Satélite de Madera* es una serie de acciones basadas en la imagen e historia del FaSat-Alfa, el primer satélite chileno que fue creado en 1995 por la Fuerza Aérea de Chile en colaboración con la empresa británica *Surrey Satellite Technology Ltd* (SSTL). El pequeño satélite

⁹⁰ Como todos nuestros trabajos, *Satélite de Madera* es un proyecto colectivo. Para la elaboración de este capítulo fueron vitales las reflexiones e investigaciones que realizaron Alejandra Masuero y Christian Álvarez en el contexto de esta serie de obras. MICH. *Satélite de Madera* [en línea] <<http://www.colectivomich.cl/?portfolio=satelite-de-madera-2>> [consulta: 1 de diciembre 2014]



Fig. 35 Grupo de trabajo del FaSat-Alfa junto al satélite (equipo de ingenieros)

buscaba posicionar a Chile como uno de los líderes latinoamericanos en las tecnologías de la telecomunicación, y porque no, dar un paso más en la exploración del cosmos. Pero el destino del FaSat-Alfa estuvo lejos de representar avance tecnológico y modernización; más bien, su imagen es recordada como un símbolo de fracaso en nuestra historia. El FaSat-Alfa, después de dos intentos fallidos de lanzamiento, no pudo desacoplarse del satélite ucraniano Sich 1 y este desperfecto impidió que el satélite llegase a buen puerto. Si bien la siguiente misión, FaSat-Bravo, fue todo un éxito, este fue opacado por el recuerdo del fracaso de la primera misión. Aun cuando el desperfecto no fue responsabilidad del equipo chileno, este proyecto fue visto como otro intento fallido de Chile por alcanzar ese progreso tecnológico que nos permitiría salir de -aunque sea a través de una máquina- de nuestro planeta.

Más allá de este suceso tragicómico⁹¹, durante los últimos años el territorio chileno alberga algunos de los proyectos

⁹¹ El programa humorístico *Japanning con Ja* realizó un sketch parodiando el fallido lanzamiento del FaSat-Alfa: *Alfa Plop* [en línea]

astronómicos más importantes del mundo, superando con creces las aspiraciones del primer satélite chileno. Proyectos como ALMA o VLT (Very Large Telescope) están logrando estudios significativos en la investigación del universo, descifrando datos que hace diez años eran impensados. Las condiciones climáticas del norte chileno (altura, baja humedad y estabilidad) permiten una observación minuciosa y precisa del cielo nocturno.

Nuestra relación con el universo (en especial con su imagen) se ha manifestado en muchas culturas y la hemos ocupado como referencia en nuestra vida cotidiana, basta pensar en los emblemas de nuestras banderas o en la organización del tiempo (calendario). La cultura popular de Chile no es la excepción y en el volantín se reúnen algunos aspectos de estas observaciones cósmicas. El volantín o “cometa” (surgido en China hace siglos) es el paralelo artesanal de estos cuerpos helados (vestigios de la creación del sistema solar) que visitan

<<https://www.youtube.com/watch?v=Q8x671yqVN4>> [consulta: 7 de diciembre 2014]

nuestras órbitas cada cierto tiempo y que han fascinado a la humanidad por mucho tiempo.

Esta tradición artesanal requiere gran habilidad para su fabricación, ya que su delicado y simple diseño no permite equivocaciones, y un pequeño error en el proceso (mucho o muy poco pegamento, tirantes muy cortos o descentrados) costaría un fallido vuelo, tal como el del FaSat. Estos cometas contienen en cierto sentido este desafío de la conquista del cielo que se propuso la carrera espacial (evidentemente con otros objetivos y con otras consecuencias), y hemos visto en ellos una relación poética con el fallido lanzamiento de nuestro satélite.

El proyecto que realizamos para la Bienal de Video y Artes Mediales consistió en pensar la imagen del FaSat (imagen de la tecnología, imagen del fracaso, imagen del cosmos) mediándola a través de diferentes acciones. Nuestra intención fue abordar la historia de este satélite para luego lanzarla a la calle. Como lo mencioné anteriormente, una de las primeras acciones fue investigar la historia de su construcción, la cual

estuvo a cargo de Alejandra Masuero. Luego hicimos una copia de madera, escala uno a uno, del satélite (una versión artesanal del moderno aparato). Si bien el proyecto fue expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes, esta especie de escultura móvil (poseía ruedas para ser transportado) fue diseñado para recorrer la ciudad, y las acciones se realizaban en las calles y no dentro del Museo. Durante el período que se desarrolló la Bienal realizamos talleres de construcción de volantines en espacios abiertos como plazas, calles o fondas (la bienal se inauguró en octubre, pero nosotros comenzamos con las acciones en septiembre). La particularidad de estos talleres fue que los volantines tenían impresa la imagen del Fasat, y cada volatín exitoso elevaba el satélite (ahora bidimensional) por algunos minutos.

Este tipo de proyecto es difícil de describir, ya que es una investigación visual en diferentes etapas y que siempre puede continuar desarrollándose: investigación sobre la historia del satélite, replica en madera, transporte y circulación de este objeto por la ciudad, taller de volantines, registro de las actividades, recopilación de la información obtenida en todos

estos procesos. La acción es desencadenante, abre posibilidades en torno a la representación de este suceso: la imagen del satélite contiene las aspiraciones de lograr una conquista heroica (la conquista del espacio) y su fracaso nos devuelve a la resignación de pensar en nuestra derrota por alcanzar el desarrollo.

Este fracaso se condensa en la imagen de un aparato. Trabajar con la idea del FaSat involucraba, en gran medida, trabajar con su imagen. La réplica en madera guardaba las mismas proporciones y similares características de forma, pero su aspecto se asemejaba a una maqueta, a un prototipo artesanal del satélite. En las diferentes etapas de este proyecto involucramos su imagen, desde la imagen (metafórica) del fracaso, pasando por la imagen formal de la maqueta móvil, hasta la imagen bidimensional en los volantines. La imagen funcionaba como vínculo entre dos momentos, era el conector entre el sentido previo de la imagen del satélite y las posteriores representaciones que se generaban en la calle a través de los talleres de volantines y la circulación de esta maqueta por la ciudad.

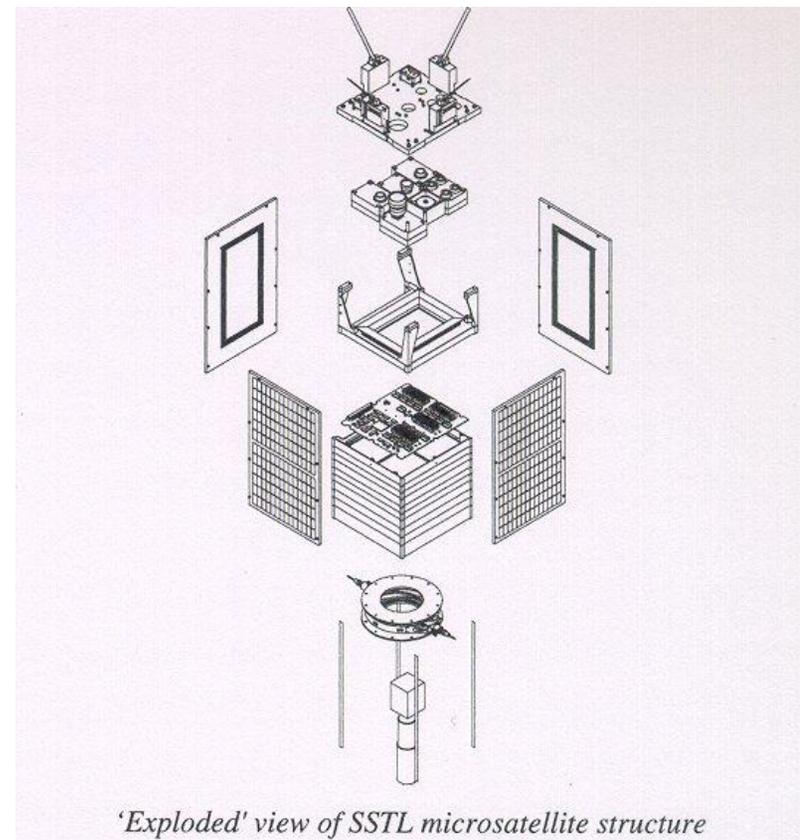


Fig. 36 Vista explotada del FASat-Alfa, mostrando el interior del satélite



Fig. 37, 38 y 39 *Satélite de Madera*, Réplica del satélite y taller de volantes en el espacio público, Colectivo MICH (2013)



Fig. 40 *Satélite de Madera*, Parte de la instalación en la 11º Bienal de Video y Artes Mediales, Museo Nacional de Bellas Artes. Colectivo MICH (2013)



Fig. 41 *Satélite de Madera*, Taller de construcción de volantines. Colectivo MICH (2013)

Cuando comencé a describir este proyecto me referí a él como una serie de acciones y no como una serie de objetos (desde una mirada superficial se podría considerar el conjunto de volantines, la réplica en madera, los videos y la investigación teórica como la obra), ya que el cuerpo de esta obra se construye sobre todo a través de acciones y relaciones. Desplazar la réplica por la calle, construir y elevar los volantines con la imagen del FaSat nos permitían establecer un vínculo más afectivo con los espectadores de este proyecto, convirtiéndose ellos en participantes de las acciones y constructores de la obra. En este sentido las acciones que nosotros realizamos en la calle no son el resultado final de una obra, más bien son los detonantes de sentido para vincularnos afectivamente con el transeúnte y así volcar en el espacio público el diálogo sobre nuestra historia, nuestras aspiraciones, deseos y fracasos.

En este caso los detonantes de sentido que arrojamos a la calle tenían que ver con el humor y el absurdo. Tomando el fracaso del satélite como un evento tragicómico, nos propusimos una

solución artesanal y sencilla para llevar nuevamente al FaSat (aunque sea sólo su imagen bidimensional por algunos minutos) al cielo. El humor fue la manera de generar un vínculo afectivo con los participantes y así involucrarlos en el diálogo sobre este acontecimiento. Es por esto que Satélite de Madera no pretendía entregar un sentido/representación unívoca en la calle, más bien nos interesaba generar diálogos y múltiples representaciones en el espacio público.

CONCLUSIÓN

Veamos ahora estos tres proyectos de manera paralela para así reconocer la cuestión fundamental de nuestro trabajo. Todos ellos se originan desde la observación de un contexto o territorio, donde el recorrido y estudio del mismo nos proporcionan los pasos a seguir o incluso nos guían en las maneras de actuar. Aun cuando existen intereses a priori, debemos reconocer que son las condiciones del contexto las que determinan la obra y no al revés (al menos en nuestra experiencia de trabajo). En este sentido la obra de Sophie Calle, apoyada en estrategias de documentación y archivo, o la propuesta situacionista de crear nuevas cartografías urbanas son referentes de suma importancia porque manifiestan y promueven investigaciones artísticas totalmente volcadas a la observación del contexto geográfico y social. Todo nuestro insumo para la obra puede estar ahí, desparramado en la calle, y nuestras estrategias de creación se inician y guían por este flujo de situaciones, acontecimientos y estructuras.

Tanto en *SHOW*, como en el trabajo del día del patrimonio y en *Satélite de Madera* el proceso de creación fue tomando forma a medida que recorríamos o investigábamos los aspectos geográficos y sobre todo históricos del contexto. Fueron estos aspectos los que determinaban nuestras decisiones situando las obras en la propia lógica de los contextos y no fuera de ella. En *SHOW* fue la característica móvil y temporal lo que estructuraba la obra; en el caso del Chile Dibuja en Plaza de Armas, fue la reconstrucción de un recuerdo (referido a una memoria colectiva) en el espacio público; y en el caso de *Satélite de Madera*, fue el hecho del fracaso en su lanzamiento y desacople lo que dio forma a nuestra obra.

Las obras se originan en el contexto y se desarrollan en él, y es aquí donde el rol del espectador/participante se manifiesta. Así como el inicio del proceso de creación está determinado por un contexto específico, también el desarrollo de las acciones se ve moldeado, modificado o estructurado por el nivel y tipo de participación de los espectadores en estas obras. Cuando comentamos la noción de *performance* y performatividad, vimos la inclusión del espectador como participe y co-creador

de la obra, sin importar el nivel de participación (ya la condición emocional y/o física del espectador podía ser un factor que afectara la performance), y de manera similar podemos reconocer en nuestros proyectos una colaboración continua con el espectador para desarrollar y dar sentido a las acciones. Este nivel de participación no determina la efectividad de la obra, más bien cada obra requiere un tipo de participación específica. Si en el Chile Dibuja requeriáramos una participación directa y activa (que se involucraran en la historia del edificio Krauss a través de la práctica del dibujo, para luego iniciar conversaciones con ellos), en *SHOW* o en la intervención de los Atletas de la risa sólo necesitábamos que observaran el video.

No podemos controlar o dirigir todas las situaciones que acontecen en la calle; ya la calle posee un flujo muy fuerte y los acontecimientos imprevistos tienen lugar todo el tiempo, y por lo tanto es difícil decidir cuál será el nivel o tipo de participación de los transeúntes. Aun así, cada proyecto que hemos realizado posee estrategias de aproximación al supuesto participante, que nos permiten proponer acciones a desarrollar

para que se establezcan los posibles diálogos en el espacio público.

Estos diálogos son las posibles representaciones que se generan en la calle por los propios participantes. ¿Si nuestra intención no es lanzar una representación unívoca a la calle para que sea consumida por los espectadores, entonces, cuál es nuestro propósito con estas acciones? Mediante la observación e investigación de nuestro contexto buscamos devolver a la calle ciertas imágenes o imaginarios mediados a través de operaciones visuales, pedagógicas o artísticas, para que los participantes de estas acciones puedan crear sus propias representaciones sobre estas imágenes que ya conocen, porque son parte de su historia o territorio⁹². Nuestras acciones son detonantes que permiten a los participantes (y obviamente aquí

⁹² Aquí cabe la posibilidad de que ciertos espectadores no conozcan el tema de la obra (FaSat-Alfa, Atletas de la risa o Edificio Krauss), pero ese no es el punto, ya que estos temas se refieren a problemas más amplios (desarrollo tecnológico chileno, apropiación de la calle por parte de los artistas callejeros, desvalorización y destrucción del patrimonio). Estos problemas de orden político/territorial (modelos de desarrollo tecnológico, repartición y/o apropiación de los espacios urbanos, políticas de conservación u olvido del patrimonio) nos atraviesan en el cotidiano, por lo tanto es imposible estar fuera de ellos o fuera de esta discusión.

estamos incluidos los miembros del colectivo) relacionarnos de otras maneras (desde el absurdo, desde el humor, desde la comparación, desde la reconstrucción) con las imágenes que ya conocemos. La ocupación del espacio público como plataforma de encuentro es primordial en este proceso de re-vinculación con las imágenes, ya que es allí donde el participante de la acción puede intervenir, decidir y apropiarse de estas imágenes, asumiendo su condición político/estética, es decir, su capacidad de afectar y/o transformar este “reparto de lo sensible” que anuncia Rancière.

Como lo mencioné en la introducción, esta tesis es una de los primeros textos que estudia nuestra labor de manera más extensa, por lo que esta investigación ha significado una revisión (un ordenamiento, un reconocimiento y una crítica) personal de nuestro trabajo colectivo. Por un lado, esta investigación aclaró mis motivaciones con respecto al trabajo en el espacio público, reconociéndolo como un escenario importantísimo para las prácticas de arte contemporáneo debido a su disponibilidad para ser un espacio de diálogo, colaboración y discusión colectiva. Durante la construcción de esta tesis

pude investigar nuestros proyectos, ordenando, examinando y describiendo tanto nuestros procesos de trabajo como los de nuestros referentes más cercanos. Este ejercicio facilitó el reconocer estrategias, operaciones o decisiones que eran constantes en nuestras obras, tales como las salidas a la calle, la investigación del contexto o de la historia de un territorio, el uso de tecnologías como parte importante en la materialidad de nuestras obras, la utilización del archivo y la documentación, tanto para mostrar como para construir obras, o la invitación a ser partícipes de la construcción de las obras; es decir, su carácter colaborativo.

Ahora bien, no toda obra que se instala en el espacio público posee esa capacidad de transformar nuestro entorno (como lo hubieran querido muchas vanguardias de comienzo de siglo XX) relacionando así arte y política de manera eficiente, si con esto nos referimos al poder de incidir a través del mundo simbólico sobre el orden político y/o social de un territorio determinado. Al trabajar en el espacio público debemos asumir una cuota considerable de fracaso (cuando la obra no afecta en el territorio o no genera espacios de discusión) o indiferencia

(por parte de los posibles participantes) que es imposible de controlar ya que hay muchos factores –propios del contexto- que inciden en la obra y que no podemos manejar (momento en que se lleva a cabo la acción, situaciones que ocurren en ese momento, condición emocional o disposición de los participantes, etc.). Esos mismos factores (acontecimientos) que pueden dar sentido a una obra también pueden disminuir su eficiencia. Con esto quiero decir que este tipo de prácticas no pueden asumir un poder o eficiencia política/estética a priori, no pueden sostenerse simplemente a través del discurso (no es su carácter discursivo la que las dota de sentido), sino que es la propia práctica la que genera sentido a partir de la experiencia de construcción de la obra. Y en estas prácticas las obras se construyen a partir de la investigación, el recorrido, el diálogo y el intercambio de información, y es ahí donde radica su carácter político.

BIBLIOGRAFÍA

ARDENNE, P. 2006. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia, Azarbe. 176p.

BENJAMIN, W. 1972. El <<FLANEUR>>. En: ILUMINACIONES II. BAUDELAIRE: Un poeta en el esplendor del capitalismo. Madrid, Taurus. pp. 49-83

BOURRIAUD, N. 2006. Estética relacional. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S. A. 143p.

DELGADO, M. 1999. El animal público. Barcelona, Editorial Anagrama. 220p.

DUQUE, F. 2001. Arte público y espacio político. Madrid, Ediciones Akal. 174p.

FISCER-LICHTE, E. y ROSELT, J. 2008. La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral (trad. Andrés Grumann) Revista Apuntes (130): 115-125.

KRAUSS, R. 1966. La escultura en el campo expandido. En: La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Madrid, Alianza Editorial. pp. 59-74

RANCIÈRE, J. 2009. El reparto de lo sensible. Santiago de Chile, LOM Ediciones. 58p.

SONTAG, S. 2008. Los happenings: un arte de yuxtaposición radical. En: Contra la interpretación y otros ensayos. Barcelona, Debolsillo. pp. 337-350

DEBORD, G. 1958. Teoría de la deriva [en línea] <<http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>> [consulta: 25 de abril 2014]

ILLANES, C. 2013. Infiltraciones de la realidad. Deudas con lo urbano y preludios de lo público. [en línea] Adictos a la realidad en la escena local (Agosto 2013). Número 6, Revista Arte y Crítica <<http://www.arteycritica.org/ediciones/adictos-a-la-realidad-en-la-escena-local/>> [consulta: 22 de enero 2015]

PERAN, M. Arte público punto cero. Notas para una urgente recapitulación [en línea] <<http://www.martiperan.net/print.php?id=52>> [consulta: 20 de mayo 2014]

PERAN, M. Esto no es un museo. Artefactos móviles al acecho [en línea] <<http://www.martiperan.net/projects.php?id=30>> [consulta: 20 de mayo 2014]

PERAN, M. Del "Museo Circulante" al "arte ambulante". Notas para una genealogía local de la portabilidad [en línea] <<http://www.martiperan.net/print.php?id=53>> [consulta: 20 de mayo 2014]

PILLET, F. 2004. La geografía y las distintas acepciones del espacio geográfico. En: Investigaciones geográficas 34 [en línea] Alicante, Instituto Universitario de Geografía <<http://publicaciones.ua.es/filespubli/pdf/02134619RD57513938.pdf>> [consulta: 18 de noviembre 2014]

TAYLOR, D. Hacia una definición de performance [en línea] <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html> [consulta: 18 enero 2015]