

An aerial, black and white photograph of a city street, likely in New York City, showing a building facade with a grid of windows. Overlaid on the image are several large, yellow, 3D-style arrows pointing downwards and to the right. A yellow dotted pattern, resembling a halftone or dot grid, is applied to the upper portion of the building facade, following the path of the arrows. The text 'meca' is positioned in the upper left quadrant.

meca

disidencias

comportamientos de resistencia en el arte

Asunción Lozano
Pedro Osakar



meca

Disidencias: Comportamientos de resistencia en el arte
Dissidentes. Resistance behaviors in Art
Asunción Lozano y Pedro Osakar

disidencias

comportamientos de resistencia en el arte

disidencias

Exposición: *Disidencias*
Comportamientos de resistencia en el arte
Diciembre 2014-Febrero 2015
Nuevo Espacio de F.BB.AA. UGR. Granada

INDICIOS

SOBRE EL CUERPO
Exposición: *Indicios sobre el cuerpo*
Diciembre 2015-Febrero 2016
Nuevo Espacio de F.BB.AA. UGR. Granada

centromeca.com
asuncionlozano.com
pedroosakar.com



disidencias

comportamientos de resistencia en el arte

Disidencias. Comportamientos de resistencia en el arte.
Dissidentes. Resistance behaviors in Art

Es un proyecto de MECA en colaboración con los artistas e investigadores, Asunción Lozano y Pedro Osakar.

Editado por MECA. Mediterráneo Centro Artístico
Fernando Barrionuevo y Rosa Muñoz Bustamante.
MECA Mediterráneo Centro Artístico.
C/ Navarro Darax 11. 04003 Almería. España
+34 620 938 515
+34 626 460 265
meca@centromeca.com

Diseño de Letters & Colours Studio

Fotografías de Javier Algarrá, Asunción Lozano, Pedro Osakar.
Textos: Asunción Lozano, Pedro Osakar.
English translations: Karen Brown.

ISBN.: 978-84-09-07442-6.
DL: AL 2889-2018

Copyright

© Para la presente edición MECA
© Textos los autores.
© Obras los artistas.

Licencia

Esta edición, y los textos e imágenes que se incluyen, se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.



Versión actualizada disponible en PDF:

<http://pedroosakar.com/portfolio/disidencias/>
<http://asuncionlozano.com/portfolio/disidencias/>

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los autores y propietarios de los derechos de autor de cualquier documento que aparece en esta edición. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores. Los editores no tienen por qué compartir o suscribir las opiniones de los autores participantes en este libro.

Impreso en España



Agradecimientos

A todos los autores que han contribuido desinteresadamente en esta edición, aportando imágenes y textos para una completa comprensión de los proyectos. A las coordinadoras del Master *Producción e Investigación en Arte* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, T. Fernanda García Gil y Elizaberta López Pérez. A Marisa Mancilla Abril, Vicedecana de extensión cultural y transferencia. A Antonio Collados Alcaide, Vicedecano de Estudiantes, Redes y Comunicación. A los Departamentos de Pintura y Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Y muy especialmente a Fernando Barrionuevo y Rosa Muñoz que han hecho posible que podamos presentar esta publicación con MECA. Felicidades por los 30 años de trabajo, entusiasmo y dedicación al arte contemporáneo. Gracias

Coordinadores de las exposiciones

Nuevo Espacio de la Facultad de BB.AA.
Asunción Lozano Salmerón y Pedro Osakar Olaiz.
Disidencias. Comportamientos de resistencia en el arte.
Diciembre-Febrero 2015. *Indicios sobre el cuerpo.* Diciembre-Febrero 2016

Citación

LOZANO SALMERON, Asunción OSAKAR OLAIZ, Pedro. (eds.) (2018). *Disidencias. Comportamientos de resistencia en el arte. Dissidentes. Resistance behaviors in Art.* Almería: Ed. Galería MECA

<https://www.centromeca.com>
meca@centromeca.com

pedroosakar.com
asuncionlozano.com

Primera edición: noviembre de 2018
Segunda edición: septiembre de 2019



disidencias

comportamientos de resistencia en el arte



10¢



@ConsumerArt

INDICE

10

Presentación

Pedro Osakar y Asunción Lozano

13

El problema de la realidad. Una deriva necesaria

Pedro Osakar

23

Manifiestos en el espacio de la disidencia

Asunción Lozano

35

Los retos, las dificultades y las contradicciones de ocupar el espacio público

Pedro Osakar

45

Estatutos y arbitrajes

Asunción Lozano

55

Casos prácticos

57

Intervenciones en el espacio público

105

Diálogos con la institución

121

Lo personal es político

135

Colaboraciones

141

Traducciones

disidencias

Desde las ideas de disidencia, resistencia o desobediencia, esta exposición de proyectos muestra un conjunto muy diverso de posturas individuales o colectivas desarrolladas por alumnos y alumnas de esta facultad. Todas ellas trascienden un compromiso ético, estético, político, social, público, privado... y nos revelan una realidad compleja. Formalizan, proponen, rescatan, producen, diseñan, eligen, designan... un objeto, una acción o una experiencia que nos informa como causa o efecto de dicho compromiso. Cuando exponemos públicamente estos proyectos, somos conscientes de las contradicciones a las que nos enfrentamos. Su puesta en escena puede operar en la dirección contraria a la función original para la que fueron pensados. Disidencias es una exposición de arte y diseño desde planteamientos sencillos. El material expuesto está hecho para cambiar el mundo, a menudo con recursos limitados, utilizando la imaginación y la creatividad. La exposición no muestra una visión total del fenómeno, pero intenta arrojar un poco de luz sobre estas importantes formas de expresión todavía hoy ignoradas.

*Este proyecto forma parte de
Máster en Producción e Investigación en Arte
Facultad de Bellas Artes, UCR*

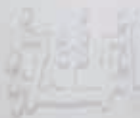




PRES ENTA CION

Españolismo es una performance crucial
desarrollada por el actor Paul y escrita en el año
2010, como parte del espectáculo "El Español"
del colectivo de teatro "El Español". Desarrollada por la
producción ya que es la única versión que se ha
desarrollado en España. El espectáculo es la
representación de un actor que se muestra
ante el espectador de manera directa
en un momento de silencio. El espectáculo
comprende el espacio teatral y es una
propuesta que busca, con una "convención" o
elemento que sea visible a la audiencia,
desarrollar un espectáculo, un "no visible"
"españolismo".

"30 años de la ley"



[Small, illegible text panel on the wall]

Presentación

Nuestra doble condición de ciudadanos y artistas nos conduce a pensar las imágenes reiteradamente desde una y otra posición. Somos, al mismo tiempo, productores y espectadores de acontecimientos en los que los límites entre el arte y el compromiso político y social se difuminan. Este lugar ambiguo en el que conviven obra artística y pensamiento cívico es, por encima de todo, un espacio de información e intercambio de miradas, donde poner a prueba la capacidad del arte para dialogar acerca de los mecanismos de comunicación que encontramos en la realidad cotidiana en forma de mensajes políticos, económicos y sociales de toda índole. Estamos hablando, en definitiva, de la doble función –la estética y la política– del arte en toda su extensión.

Las calles y avenidas, los parques y las plazas son los espacios por donde circula la gente, espacios públicos que permiten la comunicación de innumerables formas. Las miradas recíprocas de los transeúntes arrastran la cultura, las costumbres, las ideas y las modas; un contenido que se expresa y transmite de unos a otros. El conjunto de mensajes de contenido político y social –con sus luces y sus sombras– que recoge esta publicación es real y forma parte de nuestra memoria visual.

Cuando este material, portando consigo todo su significado, se ordena, se clasifica y se vuelve a mostrar fuera de su contexto original, se convierte en un documento, se deja en suspensión su condición primigenia y se le envía al lugar del arte para que desde aquí, sin traicionar sus fundamentos y con otras condiciones añadidas y superpuestas, continúe dialogando. El objeto de naturaleza política entra, pues, a formar parte del sistema del arte. Pero todos sabemos de las fuertes contradicciones que existen y se activan en el difuso espacio en el que confluyen el arte y la política. Cada intento de dibujar una línea precisa desde cualquiera de los dos lados solo certifica un encontronazo con la realidad o, mejor dicho, con dos realidades que se superponen: la del arte y la de todo lo demás que es ajeno al arte. Hacer un comentario político acerca de un objeto político desde un ámbito como el arte es siempre, cuando menos, complicado. Y a esto hay que añadir, además, las limitadas consecuencias de dicha acción.

Como señalábamos en la presentación de nuestra primera exposición, *desde las ideas de disidencia, resistencia o desobediencia, este catálogo de proyectos muestra un conjunto muy diverso de posturas individuales o colectivas, desarrolladas por miembros de nuestra comunidad. Todas ellas trascienden un compromiso ético, estético, político, social, público o privado, y nos revelan una realidad compleja. Formalizan, proponen, rescatan, producen, diseñan, eligen o designan un objeto, una acción o una experiencia que nos informa como causa o efecto de dicho compromiso.*

Disidencias es una publicación de arte y diseño desde planteamientos sencillos. El material expuesto fue hecho para cambiar el mundo, pero a menudo con recursos muy limitados, utilizando la imaginación y la creatividad. El volumen no muestra una visión total del fenómeno, pero intenta arrojar algo de luz sobre estas importantes formas de expresión todavía hoy ignoradas.



Esta publicación ha pretendido documentar tres ámbitos principales de intervención: el espacio público, el diálogo con las instituciones y lo personal como compromiso político. Además, informa de otros muchos ejemplos que están sucediendo en este momento fuera de los cauces habituales de exposición. Hemos incorporado, por tanto, una amplia documentación que desborda los límites del nuevo espacio expositivo que este proyecto puso en marcha en los pasillos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Como editores de *Disidencias*, hemos intentado crear una vía para la visibilización de un trabajo muy concreto de nuestra comunidad, realizado entre los años 2015 y 2018. Somos, pues, muy conscientes de las limitaciones de esta publicación y de la gran cantidad de casos que podrían estar incluidos, pero tampoco ha sido nunca nuestra intención mostrar una única dirección, sino, más bien, dejar constancia de una entre las muchas posibles.

Pedro Osakar y Asunción Lozano, junio de 2018

Izquierda

Propaganda. Anuncios de gran tamaño cuelgan de los edificios de la Puerta del Sol, completamente cubiertos con los eslóganes de los acampados en el mes de mayo de 2015. Fragmento de la fotografía de Carlos Rosillo publicada en *El País* el día 17 de mayo de 2017.

Arriba izquierda

Un militante del Communist Party of Great Britain. Marxist-Leninist ondea una bandera en el transcurso de la manifestación en Piccadilly Street de Londres, el día 18 de octubre de 2014. Manifestación de decenas de miles de miembros de Unite, Unison, National Union of Teachers, Communication Workers Union and Royal College of Nurses and Equity, marchan a través del centro de Londres para solicitar las subidas salariales. Página web del Partido Comunista de Gran Bretaña <<http://www.cpgb-ml.org>> [consulta: 09.09.2018].

Arriba centro

***A Man was Lynched by Police Yesterday* (2015).** Nylon.

Dread Scott.

Acción en respuesta al asesinato de Walter Scott por la policía, el 4 de abril de 2015 en Carolina del Sur. La bandera de Dread Scott, recuerda a la bandera que ondeó en los años 20, cada vez que alguien era linchado, en el cuartel de Nueva York de La Asociación Nacional para el progreso de la Gente de Color (NAACP). Como parte de la campaña contra la violencia de NAACP, la bandera original decía: *Un Hombre Fue Linchado Ayer*. En las propias palabras del artista; *Esta obra es desafortunadamente una actualización necesaria para hacer frente al horror del pasado que está golpeando nuestro presente*.

Arriba derecha

***The Rainbow Flag* (1978).** Nylon.

Gilbert Baker

La bandera arcoiris es el símbolo del orgullo de la comunidad de lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. La bandera original fue desplegada por primera vez el 25 de junio de 1978 durante la celebración del Día de la Libertad de Gays y Lesbianas de San Francisco. Liderado por Gilbert Baker en el Centro de la Comunidad Gay de San Francisco, treinta voluntarios tiñeron y cosieron a mano las banderas que fueron colgadas en la celebración en la Plaza de las Naciones Unidas de la ciudad.

Belong to something *introspective*

*Pienso en un tigre. La penumbra exalta
La vasta Biblioteca laboriosa
Y parece alejar los anaqueles;
Fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,
él irá por su selva y su mañana
Y marcará su rastro en la limosa
Margen de un río cuyo nombre ignora
(En su mundo no hay nombres ni pasado
Ni porvenir, sólo un instante cierto.)
Y salvará las bárbaras distancias
Y husmeará en el trezado laberinto
De los olores el olor del alba
Y el olor deleitable del venado;
Entre las rayas del bambú descifro,
Sus rayas y presiento la osatura
Baja la piel espléndida que vibra.
En vano se interponen los convexos
Mares y los desiertos del planeta;
Desde esta casa de un remoto puerto
De América del Sur, te sigo y sueño,
Oh tigre de las márgenes del Ganges.*

*Cunde la tarde en mi alma y reflexiono
Que el tigre vocativo de mi verso
Es un tigre de símbolos y sombras,
Una serie de tropos literarios
Y de memorias de la enciclopedia
Y no el tigre fatal, la aciaga joya
Que, bajo el sol o la diversa luna,
Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
Su rutina de amor, de ocio y de muerte.
Al tigre de los símbolos he opuesto
El verdadero, el de caliente sangre,
El que diezma la tribu de los búfalos
Y hoy, 3 de agosto del 59,
Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra.*

*Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,
Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.*

BORGES, J.L. (1982), "El otro tigre"
en *El hacedor* (16ª edición)
Barcelona: Emecé Editores

Intervención en los aseos del MOMA de Nueva York, realizada por el MoMA Design Studio como parte del MoMA's Creative Team en New York; *Belong to something introspective**. Mayo de 2018

*MoMA MEMBERSHIP

El problema de la realidad. Una deriva necesaria

El poema "El otro tigre", de Jorge Luis Borges, nos recuerda los límites del lenguaje (de cualquier lenguaje) para atrapar la realidad. Sus palabras, como fotogramas de una película, cristalizan las sombras de un tigre que solo puede ser ficción. No obstante, la reiterada insistencia en la palabra poética se empeña en la imposible tarea de perseguir al tigre real que no está en el verso. También André Breton anhelaba, desde la conciencia surrealista, despertar del sueño y encontrar sobre la cama la flor soñada. Hemos llegado a creer, por el uso inconsciente que hacemos del lenguaje (el único que nos ha dado la naturaleza), que en la palabra *r-o-s-a*, en las letras que la conforman, está contenida la presencia de una rosa. Intuimos que la realidad concurre más allá de los límites del lenguaje.

Partimos de la idea de que es imposible hablar de *lo real*. Un recorrido por las experiencias y las ideas de siglo XX en torno al problema de la realidad nos muestra un corolario de actitudes vinculadas íntimamente a los estados de ánimo y a los sentimientos que han impregnado cada momento. Las crisis políticas, las crisis económicas, las guerras, las grandes tragedias, los acontecimientos inesperados son importantes puntos de inflexión que nos radiografían con mucha claridad la relación que establecemos entre nuestra percepción de las cosas y lo que podríamos consensuar como la realidad.

La realidad o, mejor dicho, entender qué es la realidad ha sido uno de los problemas centrales de la filosofía. Entenderla tiene mucho que ver con el discernimiento de lo verdadero y las circunstancias que lo rodean. No se puede decir que la realidad está formada solo por cosas materiales, ya que las emociones y los sentimientos también son "reales". Del mismo modo, el arte podría considerarse como parte de la realidad, en tanto que hay personas que lo desarrollan. También la ciencia nos dice que solo lo que se puede presentar ante la experiencia es real.

Como forma de acercamiento y aproximación relativa, nos detendremos en cuatro casos que hemos sentido próximos entre sí y que, por comparación, nos revelan una posición en donde los artistas saben que lo real y lo simbólico se anuda en un único elemento indivisible. Además –y no nos parece casual–, los cuatro casos analizados incorporan, de una manera u otra, un alto grado de representación de la violencia.

Creamos y decidimos en función de nuestra percepción de la realidad. El efecto emocional de acontecimientos extremos condiciona radicalmente nuestras decisiones y, por lo tanto, tiene consecuencias que no podemos ignorar y de las que no podemos prescindir. Hannah Arendt (2005)¹ nos recuerda que la violencia es la expresión más contundente de poder que surge de la tradición judeocristiana y del imperativo conceptual de la ley. Para los cuatro casos que nos ocupan, la reflexión sobre la violencia es vivida por los autores como una ruptura del orden establecido a partir de una armonía preexistente. También la aspiración a intentar comprenderla en todas sus dimensiones, porque, a pesar de formar parte de nuestra condición humana, nuestras organizaciones sociales, políticas y culturales se ordenan para intentar minimizarlas al máximo, cuando no para rebatir este determinismo-fatalismo biológico. Desde la hipótesis de violencia provocadora y directa, aplicada en el propio cuerpo, como propone Tania Bruguera, o colectivamente, a través de las imágenes narradas de las guerras de Mariam Ghani, o la violencia estructural que pone de manifiesto y desentraña Francis Alijs en la cultura mexicana, o la violencia en clave de relato sonoro ficcionado que te sumerge en una experiencia sorprendente y cercana a lo real de Cardiff & Miller, todas ellas comparten un denominador común de gravedad, densidad y radicalidad que pone en evidencia la naturaleza limítrofe de algunas formas de arte. También queremos poner de relieve, a través de estos cuatro casos analizados, el proceso de estetización y sublimación al cual somete la institución artística a cualquier conflicto social, político o económico que entra dentro del sistema del arte.

No obstante, sabemos que *realidad* y *verdad* son dos términos que van íntimamente ligados. El marco de representación de nuestra cultura globalizada, y muy en particular el de las artes visuales, interactúa en un ecosistema de valores y certezas sometidos a un nuevo paradigma del que todavía estamos entendiendo sus consecuencias. Hoy, la idea de *verdad*, derivada de nuestra experiencia, comienza a ser más limitada que nunca y con frecuencia engañosa. La información en los medios de comunicación, a pesar de estar muy elaborada, no escapa a errores involuntarios. Aspira al ideal de verdad y, por lo tanto, trabaja para verificar y contrastar los hechos. El consenso sobre lo pernicioso de lo subjetivo, del relato alternativo, cuando no de la mentira deliberada, no impide que haya gente que siga creyendo que la tierra es plana o que Dios creó al hombre. De hecho, si algo ha significado este siglo XXI, es la cristalización de un consenso sobre la libertad y la legitimación de equivocarse. El único límite es el respeto a la libertad de los que no comparten tus creencias o tus valores.

No existe la verdad absoluta. Casos recientes como el Brexit, Donald Trump o los brotes nacionalistas en Europa nos ponen sobre aviso de cómo las opiniones sesgadas, la desinformación o las noticias falsas desempeñan un papel cada vez más importante en las decisiones que se toman a nivel político. Hoy sabemos que el reto, en lo que se refiere a la información, consiste en asumir su complejidad. Manejar más información no significa necesariamente tener más criterio. Los algoritmos de Google, Facebook o Twitter nos dan una información mercantilizada y teledirigida, refuerzan nuestras búsquedas en las redes sociales y condicionan sobremanera la visión de cualquier asunto. La percepción de la realidad desde la perspectiva que nos muestran los medios de comunicación es un trabajo crítico para el que no todo el mundo está preparado, o por desconocimiento, o por pereza o por falta de tiempo.

Derecha
To Our Readers. From the Publisher and Executive Editor
Carta publicada en la edición digital del NYTimes
el día 13 de noviembre de 2016

SULZBERGER Arthur O. Jr, BAQUET, Dean. en *To Our Readers, From the Publisher and Executive Editor* en el New York Times. New York. 13/11/2016. El día 13 de noviembre de 2016, la dirección del New York Times publicó una carta dirigida a los lectores en términos excepcionalmente extremos.

El sorprendente triunfo del candidato republicano, Donald Trump a la elecciones presidenciales de los Estados Unidos, supuso un desenlace inesperado que pilló por sorpresa a uno de los periódicos más influyentes del país. El 13 de noviembre, la dirección y los periodistas de la sección de política, tuvieron la percepción de no haber sido capaces de predecir la pulsión de un país, que acabó eligiendo al candidato *equivocado*. Pero, ¿Quién se había equivocado?

Los días inmediatamente posteriores a las elecciones, hubo una sensación muy perturbadora y extraña. Obligó a revisar y cuestionar toda la línea editorial sostenida durante los meses de la campaña electoral. La carta en primer lugar, supone una declaración de los principios éticos del periódico: *As we reflect on the momentous result, and the months of reporting and polling that preceded it, we aim to rededicate ourselves to the fundamental mission of Times journalism. That is to report America and the world honestly, without fear or favor, striving always to understand and reflect all political perspectives and life experiences in the stories that we bring to you. It is also to hold power to account, impartially and unflinchingly.* Pero más allá de formalismos y de partidismos legítimos, la carta es el síntoma y el ejemplo perfecto de un ejercicio periodístico expuesto a lo relativo, subjetivo y parcial. Reconoce la posibilidad del error o la equivocación, y constata de manera clara la entrada en un nuevo escenario. Uno, en el que las justificaciones, las medias verdades, los relatos contruidos adhoc, cuando no las mentiras deliberadas entran a formar parte de unas nuevas reglas de juego.

El fenómeno, visto en la distancia temporal y ampliando el punto de vista, es un ejemplo de cómo la promiscuidad y la globalización de las redes sociales, son un vehículo para crear estados de opinión mucho más eficaces de lo que los medios convencionales pensaban. No son, ni más, ni menos legítimos que las empleadas por cualquier otro medio. Las investigaciones puestas en marcha por el Congreso de los Estados Unidos sobre supuesta connivencia entre Vladimir Putin y Donald Trump, solo nos estaría informando de un cruce de intereses mutuos. Una colaboración sorprendente, aunque sospechamos, tan habitual como la de cualquier otro candidato. El inesperado y sorprendente efecto de las redes sociales en la opinión pública, se demostró muy eficaz. También, que la profesión periodística necesita ponerse al día de estos nuevos instrumentos de información y opinión, en un escenario que cambió sus parámetros sin avisar; *After such an erratic and unpredictable election there are inevitable questions: Did Donald Trump's sheer unconventionality lead us and other news outlets to underestimate his support among American voters? What forces and strains in America drove this divisive election and outcome? Most important, how will a president who remains a largely enigmatic figure actually govern when he takes office?*

Documento disponible en <<https://www.nytimes.com/2016/11/13/us/elections/to-our-readers-from-the-publisher-and-executive-editor.html>>
[consulta: 14.04.2017].

The New York Times

To our readers,

When the biggest political story of the year reached a dramatic and unexpected climax late Tuesday night, our newsroom turned on a dime and did what it has done for nearly two years — cover the 2016 election with agility and creativity.

After such an erratic and unpredictable election there are inevitable questions: Did Donald Trump's sheer unconventionality lead us and other news outlets to underestimate his support among American voters? What forces and strains in America drove this divisive election and outcome? Most important, how will a president who remains a largely enigmatic figure actually govern when he takes office?

As we reflect on this week's momentous result, and the months of reporting and polling that preceded it, we aim to rededicate ourselves to the fundamental mission of Times journalism. That is to report America and the world honestly, without fear or favor, striving always to understand and reflect all political perspectives and life experiences in the stories that we bring to you. It is also to hold power to account, impartially and unflinchingly. We believe we reported on both candidates fairly during the presidential campaign. You can rely on The New York Times to bring the same fairness, the same level of scrutiny, the same independence to our coverage of the new president and his team.

We cannot deliver the independent, original journalism for which we are known without the loyalty of our subscribers. We want to take this opportunity, on behalf of all Times journalists, to thank you for that loyalty.

Sincerely,



Arthur O. Sulzberger Jr.
Publisher



Dean Baquet
Executive Editor

La hipótesis de una violencia provocadora sobre el propio cuerpo de Tania Bruguera

El primer caso que nos interesa revisar por su radicalidad es *Autosabotaje* de Tania Bruguera (Cuba, 1968). Como la propia artista describe, *Autosabotaje*² es una conferencia-performance: *Ella se encuentra sentada frente a una mesa leyendo sus reflexiones en torno al arte político y la función de los artistas en el contexto del arte, las instituciones y la sociedad. A su derecha se encuentra colocada una pistola calibre 38 con balas de 9 mm. Durante la primera pausa de su lectura toma la pistola, le pone una bala, le da una vuelta al tambor como en la ruleta rusa, se apunta en dirección a su sien y aprieta el gatillo. Esta acción se realiza en cada una de las dos pausas de la lectura. Al finalizar la conferencia se pasa a recibir las preguntas del público.*

Como Bruguera declara: *la relación entre el arte y la realidad es una preocupación importante... El gesto estremecedor ilustra la cuestionar la función del artista en la sociedad y la autenticidad de sus acciones como elemento transformador de la realidad. A su vez, experimenta el sacrificio total, el sacrificio de sí mismo, como posibilidad de sostener su compromiso con los valores éticos que ha establecido el artista con su obra y su contexto. Una lección desde el ejercicio del Arte de Conducta mediante la auto-agresión como una especie de llamado a realizar un arte político que se lleve hasta sus últimas consecuencias*³.

Bruguera asegura que revólver y bala eran reales. Podemos entender este acto como una provocación, pero es ¿es arte?, ¿es delito?, ¿es provocación? Cuando esta acción se explicó en la presentación de los contenidos del pabellón de Murcia, antes de llevarse a Venecia, se aseguró que se trataba de una pistola de juguete. En Venecia, la artista dijo que pistola y balas eran reales. El público presente en la performance estaba asustado, incrédulo y también indiferente. Casi nadie creía que las balas fueran reales. Los casquillos no aparecieron. ¿Arte?, ¿teatro?, ¿desafío?, ¿demencia?, ¿no hay límites? En el espacio en que la cultura sanciona al arte, todo puede ocurrir y muchas cosas suceden. Sobre la idea de provocación, Bruguera manifiesta en una entrevista⁴ posterior: *Tiene que tener algún sistema de comunicación porque el arte es un mensaje. Provocar es una estrategia para hacer que se escuche ese mensaje, no un fin en sí mismo [...] Los artistas que trabajamos con política debemos ser consecuentes. El sabotaje es una forma de tener más libertad. Un verdadero artista político debe comenzar siempre de cero. Las instituciones pueden tratarnos muy bien, pero es necesario mantener un sistema de autosabotaje para mantenerse fresco [...] El arte que me interesa es el que cuestiona las estructuras del poder. Yo me cuestiono el poder e intento que los demás también lo hagan, que no sea una desgracia del destino que hay que aceptar. Los ciudadanos pueden cambiar las cosas.*

En un juego retórico, Tania Bruguera llega a manifestar que emplea el miedo como material de su obra: *He pasado miedo. En relación al juego de la ruleta rusa que ha practicado dirá: He tenido miedo en esta acción. También dirá: Yo trabajo con el miedo como material de mi obra; tengo miedo a que la gente no piense, a convertirme en una artista cómoda, a que los gobiernos manipulen a los pueblos y los pueblos se dejen manipular sin oponer resistencia alguna y renunciando a su derecho a ser creativos.*

Autosabotaje es una acción que –aseguró– no volvería a repetir. De manera coherente, la artista hizo un pacto con el comisario de la acción, Jota Castro, en el pabellón de Murcia de la Bienal de Venecia: se donaron mutuamente sus cuerpos. Aquel que muriera primero tendría derecho sobre el cadáver del otro para intervenirlo como le diera la gana. Tania Bruguera comenzó a redactar el certificado de defunción en Venecia y lo cerró cuando pactó con Jota Castro.

2 BRUGUERA, T. (2009). *Autosabotaje*. En la 53ª edición de la Bienal de Venecia. Conferencia-performance llevada a cabo en el Pabellón de la Urgencia, Venecia. Recuperado de <<http://www.taniabruquera.com/cms/111-1-Autosabotaje.htm>> [consulta: 09.09.2018]. Video de la acción disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=hToDHf00dAQ>> [consulta: 09.09.2018].

3 Texto completo disponible en <<http://www.taniabruquera.com/cms/111-1-Autosabotaje.htm>> [consulta: 09.09.2018].

4 DíEZ, G. (2009). Tania Bruguera: El revólver y la bala son de verdad. *La Verdad.es*, Texto completo disponible en <<https://www.laverdad.es/murcia/20090608/cultura/revolver-bala-verdad-20090608.html>> [consulta: 09.09.2018].



**WHICH ONE IS REAL?
NOT THE ONE YOU THINK.**

In NYC, it's illegal to paint a real gun to look like a toy, and it's illegal to sell a toy gun that looks real. If you see either, call 311.

NYC

Michael R. Bloomberg
Mayor

**The New York City
Council**

Christine C. Quinn
Speaker

**New York City
Police Department**

Raymond W. Kelly
Commissioner

**Office of the Criminal
Justice Coordinator**

John Fienstein
Criminal Justice Coordinator

**Department of
Consumer Affairs**

Jonathan Minz
Commissioner

SubTalk

www.mta.info



New York City Transit *Going your way*

La dramatización de Tania Bruguera en Venecia alcanza niveles insospechados y desvela la auténtica trama que nos conduciría a un sinsentido. De la misma manera que abrir una lata de *Mierda de Artista* de Piero Manzoni solo significaría destruir la propia obra, saber a día de hoy, con certeza, si la pistola y los disparos realizados en la acción fueron verdad o mentira, importa poco. Visto retrospectivamente, la sobreactuación o la sobredramatización convierten a la acción en un simulacro que pierde intensidad. La insistencia de la artista en su autenticidad transforma la lectura del texto y la coreografía de los disparos en una representación que sigue jugando a los equívocos. Se desactivan los mecanismos de correspondencia con lo real. La duda corroe su radicalidad. Es duro decirlo, pero solo el fatal desenlace hubiera otorgado a la acción un grado extremo y absurdo de realidad.

Como se puso de manifiesto entre las personas presentes en la acción: si la pistola era falsa, mal; y si la pistola era verdadera, peor. Uno puede imaginar la sorpresa, temor o estupefacción de los espectadores que asistían a la acción delante de la artista. Encontrarse con este drama, después de una placentera e intensa sesión estival de arte, y abrumado por una cacofonía no muy distinta a la de una tarde navegando por internet, uno se pregunta en Venecia: ¿qué es todo esto?, ¿cuál es la relación del arte con la realidad? El Giardini de Venecia es hoy uno de los espacios más decadentes, sofisticados e imposibles de separar de lo que significa el sistema del arte. Venecia es un destino geográfico y mental que identificamos con la idea de turismo como producto y, por lo tanto, todo lo que sucede en esta "ciudad-parque temático" de puentes, palacios, turistas, figurantes y *souvenirs* es víctima de un fenómeno del que es imposible escapar. Cualquier gesto de roce con la realidad queda anulado en un espacio mediatizado por la industria del turismo que genera una intensa sensación de irrealidad.

La violencia estructural en México D.F. a través de la obra de Francis Aljys

Sin salir de Venecia, queremos recordar el ejemplo del artista Francis Aljys (Amberes, 1959), quien, por contraste, pero en esta línea discursiva de crítica al sistema del arte, envió un pavo real a la Bienal de Venecia en su representación. El animal paseaba agarrado de una correa por los espacios aledaños al Arsenal, con aires de nobleza y desafectación. Ha acabado convertido en símbolo de la extravagancia del papel de muchos artistas de esta bienal, por el hecho de ser un ave privilegiada, asociada con la nobleza, conocida por la excentricidad de su plumaje. ¿Qué mejor que presentar un animal vivo y con tantas asociaciones simbólicas y artísticas como metáfora de una visión de la situación del arte y como ejemplo de la distancia entre la vida y el arte?

Aunque hoy el arte parece regresar a la vida social añorada por Crimp, retorna siempre al museo, cuya fuerza centrípeta parece dominarlo todo. Me refiero a la frecuente aspiración de las obras de ser mostradas en la sala de exposiciones o publicadas en un catálogo o una revista, así sea como documentación y testimonio, y mejor si van acompañadas de la biografía de los artistas. O peor: a veces la salida al ámbito social es sólo un modo particular de hacer la obra, cuyo destino final previsto es la sala de exposición, la publicación o la red, después de haber sido bella y/o adecuadamente documentada para ese fin. Mucho arte en la calle y en el ámbito social se construye para la foto o el video documental destinados a Artforum, la website o la próxima Documenta. La documentación es con frecuencia el superobjetivo presente desde el momento mismo de la concepción del proyecto, y la obra sólo el proceso que conduce a ella. Demasiadas veces pasan a segundo plano las implicaciones y efectividad sociales de estas obras. Así, las piezas suelen juzgarse por su excelencia artístico-conceptual más que por su impacto real en el contexto social donde se desenvuelven, impacto que no suele medirse más allá de la anécdota. Y es que la estructura del campo artístico, altamente especializado e intelectualizado, basada en el museo, la galería, las publicaciones, la élite de entendidos, el coleccionismo y el mercado suntuario, no ha sido desafiada radicalmente, a lo que contribuye la pasividad y el hermetismo de ámbito académico. En la vida sólo hay problemas: unos son buenos y otros son malos. Los que acabo de comentar son todavía buenos problemas, pues persiste la post-utopía de que pueda hacerse arte político del modo descrito, e incluso dentro del museo y demás circuitos.

MOSQUERA, G. (2010) "Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades".
Publicado en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*.
Madrid: EXIT Publicaciones. p. 140

La propuesta de Francis Alÿs asume la contradicción de Venecia como espacio para el arte. En su obra encontramos que la ciudad es un lugar de conflictos y que es necesario desentrañar sus códigos para entenderla. Sin embargo, nos vamos a detener en su obra *Re-enactments*⁵. Francis Alÿs pensó *Recreaciones* como una crítica sobre el abuso de la documentación en el mundo del arte, pero su sentido, a partir de la violencia ficcionada, trascendió la intención primera. En noviembre del año 2000, Francis Alÿs compra una pistola en el centro de México D.F., la carga y sale con ella a la calle. Empuñándola enérgicamente, con el brazo hacia abajo y con paso firme, sale de paseo sin que nada le detenga. Un técnico le sigue y graba la escena. Pasados doce minutos, dos policías que descienden de un coche patrulla con la sirena encendida lo detienen, lo meten en el coche con las manos esposadas y se lo llevan. Esta es la acción y el primer video. Días después grabó su *documentación*: con la ayuda de los mismos policías, el mismo técnico y avisando a los transeúntes, vuelve a grabar la secuencia en las mismas calles, con las mismas perspectivas y varias cámaras. El segundo video producido es casi igual al primero. La instalación final resultante muestra ambos simultáneamente, en dos proyecciones que están juntas. Como espectadores nos enfrentamos a dos grabaciones que no podemos distinguir. Una es un documental real y la otra es ficción. A la izquierda, vemos la primera grabación directa de los hechos sin interrupciones y, a la derecha, una recreación editada pero muy similar a la anterior. Podríamos, incluso, cambiar de posición los dos videos y el espectador no se darían cuenta.

La primera intención del artista fue cuestionar la relación entre la performance y su documentación así como el abuso que se hace de esta última, que llega hasta el punto de que la propia expectativa que se genera en torno a la documentación incide de manera muy importante en el guion de la misma (siendo muy consciente, por otro lado, de que una acción sin documentación es efímera y no queda nada). Francis Alÿs está poniendo en crisis la posición del artista y el sentido de la obra en relación con un medio que él mismo ha practicado frecuentemente. Pretendía evidenciar la pérdida de una parte importante del sentido de la obra en la vehiculación del relato. Pero, curiosamente, la lectura de la obra derivó hacia una discusión no tanto acerca del medio como de la situación social y de violencia de las bandas. Cuando la obra se presentó fuera de México D.F., esta respondía al estereotipo de la violencia en la capital azteca.

En primer lugar, como señala el filósofo Thierry Davila, el gesto de Francis Alÿs, exacerba la relación entre lo simbólico y lo real y confunde los límites entre realidad y ficción⁶. A diferencia de Tania Bruguera, que parece asumir una violencia contra su propio cuerpo, Francis Alÿs parece querer negociar los límites entre realidad y ficción y arriesga su vida desde la transgresión del orden público en la calle. De manera imprevista, el gesto de Francis Alÿs pone sobre la mesa las zonas de tolerancia de un sistema legal que se aplica de manera negociada "clandestinamente". Este espacio entre lo que es legal o ilegal es visto por los ciudadanos como un espacio gris que no se denuncia por temor o por falta de confianza en los gobernantes. La existencia de una violencia estructural en México D.F., acentuada desde los atentados terroristas del año 2001 en Nueva York, haría hoy mucho más difícil y arriesgado desarrollar una acción como esta y no acabar fatalmente detenido o ejecutado en menos de 12 minutos.

Imágenes narradas de Mariam Ghani

Veremos ahora el caso de la obra *Una breve historia de los colapsos*⁷, de la artista Mariam Ghani⁸ (Nueva York, 1978). Esta obra comparte con la de Francis Alÿs su presentación como video-instalación. Aborda las complicadas historias de dos edificios cargados de simbolismo: el Palacio Darul Aman de Kabul, en Afganistán, y el Museo Fridericianum de Kassel, en Alemania. El palacio fue construido en 1929 y actualmente se encuentra en ruinas, a pesar de que una vez formó parte del plan del rey Amanullah para levantar una nueva ciudad utópica en Afganistán. Por su parte, el Fridericianum terminó de erigirse en 1779 y quedó en ruinas tras los bombardeos aliados de Kassel en 1943. Reconstruido tras la Segunda Guerra Mundial, el edificio ha servido como espacio central de la Documenta. La video-instalación de Ghani proyecta la grabación de dos cámaras y

5 ALYS, F. *Re-enactments*. (2001). Video instalación compuesta por dos canales de video y dos proyectores sincronizados de imagen y sonido. Video de la acción disponible en <https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=B4Ty4TTAX48> [consulta: 09.09.2018].

6 DAVILA, T. (2002). *Camina, crea. Movimientos, paseos, cambios, en el arte de finales del siglo XX*. París: Éditions du Regard.

7 GHANI, M. (2012). *A Brief History of Collapses*. Video instalación de dos canales. Video de la instalación disponible en <<https://www.mariamghani.com/work/357>> [consulta: 09.09.2018].

8 GHANI, M. (2012). *A Brief History of Collapses*. Video instalación de dos canales. Video de la instalación disponible en <<https://www.mariamghani.com/work/357>> [consulta: 09.09.2018].

plantea una extraña comparación entre los interiores de ambos edificios, mediante recorridos paralelos a través de pasillos, habitaciones y escaleras, restos del pasado y escombros y residuos, así como el itinerario de una figura que escapa continuamente del marco de la cámara o del marco de la arquitectura. Los videos se proyectan a escala cinematográfica en dos pantallas colocadas como páginas de un libro, mientras la narración de una voz en off va y viene de edificio en edificio, de ciudad en ciudad, del pasado al presente o recupera los mitos de la historia.

El movimiento y la narración se ordenan a través de ambos videos, pero en cada uno de ellos se persigue un espectro diferente. Mientras una cámara sigue a un fantasma del pasado que no puede ser ni recuperado ni reconciliado, la otra acompaña a una visión no conseguida, el futuro posible que nunca puede hacerse plenamente realidad en el presente. De manera sutil y nada evidente, cada edificio dialoga con el otro. Cuando Darul Aman, todavía hoy en ruinas, y el Fridericianum, una vez en ruinas pero hoy restaurado, se juxtaponen, cada uno puede ser entendido como el pasado o el futuro del otro.

So: the story, or stories, you are about to hear may or may not be true. They may have happened long ago and far away, or quite close to where you stand today; within the reach of present memories, or before the precisions of recorded histories. In these stories books, among other things, are burned, and banned, and stolen, and ought. So it is useless to pretend, while telling these stories, that words have no weight or consequences, or that myth never becomes history, or history myth. Equally it is useless to pretend that stories are told without intent. Every storyteller is locked in a struggle with posterity, mediated through the audience. Every storyteller is Shahrzade, fighting to preserve either herself or the existence of something she values.

Mariam Ghani. Transcripción de un fragmento del texto leído en inglés por la voz en off del video *A Brief History of Collapses*⁹.

Después de una amplia investigación en Afganistán y como estadounidense de origen afgano y libanés, su propia experiencia le sirve a Mariam Ghani como fuente de inspiración para el proyecto. Aborda los momentos difíciles de cambio político y de fuerte revuelta social. Ella es una gran observadora de la historia y esto la lleva a construir relatos donde se funden imágenes, sonidos y sensaciones. Conoce Khabul desde una perspectiva que no es ni turística, ni familiar, ni tampoco extraña a su identidad, lo cual le proporciona un estatus privilegiado para moverse por una cultura que normalmente Occidente no comprende.

Una breve historia de los colapsos reúne diversos aspectos de su práctica artística en los cuales nos interesa detenernos. Por un lado, el video se convierte para el espectador en un relato a través del tiempo y el espacio. La narración persigue un objetivo invisible a través de la intersección de planos móviles, arcos, ventanas, escaleras. La percepción del espacio y del tiempo es en ambos videos, como efecto de su edición similar, la misma: las operaciones que te orientan y te sitúan funcionan como una unidad en la que permanentemente hay que resolver comparaciones, conflictos y proximidades. Los dos videos describen las asombrosas similitudes arquitectónicas mientras la voz en off narra y establece conexiones a través de la historia, la literatura y el cine. Se implica al espectador en un diálogo paradójico e íntimo sobre los espacios que acaba de recorrer en el propio Fridericianum. Como consecuencia, y por efecto de este extrañamiento, aparecen lapsos de memoria y fisuras históricas. Por otra parte, la artista no renuncia a una puesta en escena en la que la gran escala de las dos proyecciones te sumerge y te envuelve en otro tiempo. Una música grave y sencilla sirve de fondo para una voz que, con la misma estrategia de la narración no lineal de los hermanos Grimm, superpone fragmentos de sus cuentos con citas a la historia reciente, la actualidad y los mitos, reflejando con detalle las tragedias sociales y políticas.

La percepción final produce perplejidad. En un breve intervalo de tiempo, el propio edificio que pisas y recorres aparece proyectado a gran escala con un lenguaje propio del verismo de los documentales. Las similitudes que presentan las historias de ambos edificios así como el cuidado con el que se han seleccionado los parecidos de los planos, su iluminación y la cadencia de los movimientos confunde a los sentidos. La artista nos muestra un documental que entrecruza una sutil frontera con la ficción, recreándose en el montaje cinematográfico. Es por este binomio espacio/tiempo fílmico que resulta interesante la reflexión de Mariam Ghani, pues la instalación no es más que una ilusión generada a partir del fenómeno de la persistencia retiniana.

9

Texto completo disponible en <<https://www.mariamghani.com/docs/Collapses-Script-English.pdf>> [consulta: 09.09.2018].

Un relato sonoro cercano a lo real, de Cardiff & Miller

Con una propuesta muy próxima, revisitamos el proyecto *Otro paseo por la estación de tren*¹⁰, de Janet Cardiff (Canadá, 1957) y George Bures Miller (Canadá, 1960). *El proyecto consiste en un video pensado para la antigua estación de tren de Kassel, en Alemania, como parte de la Documenta (13). El espectador, que tiene que participar activamente, pide prestado un iPod y unos auriculares en un mostrador de la organización. Enciendes el único video del iPod y nos informa de un recorrido por los espacios de la estación de tren. Un mundo alternativo se abre a la realidad y la ficción que se funden de manera inquietante y misteriosa, denominándolo ellos mismos como "cine físico". El espectador ve las cosas que se despliegan en la pantalla pequeña, pero sintiendo profundamente la presencia de los acontecimientos debido a que se encuentran en el lugar exacto donde se filmaron las imágenes. Mientras siguen las imágenes en movimiento (y uno trata de enmarcarlas como si fueras el operador de cámara) se produce una extraña confusión con la de realidad que ocurre. En esta confusión, se confunden pasado y presente y Cardiff & Miller nos guían a través de una meditación sobre la memoria y nos revelan la conmovedora sensación de estar vivos en el presente*¹¹.

El proyecto ofrece al espectador una experiencia sensorial, una realidad diferente que desborda la emoción, provocando confusión y misterio. El protagonista es el sonido, que hace posible una relación acústica y visual con el espacio de la estación. Combina elementos narrativos, escénicos y visuales de diversa índole, creando una experiencia envolvente y multisensorial en la que se explora cómo se configura y mediatiza nuestra percepción de la realidad. Lo real y lo virtual se entremezclan y confunden, propiciando una participación activa y directa de los espectadores. La tecnología vinculada al sonido siempre ha jugado un papel clave en todos los trabajos de Cardiff & Miller; pero siempre concibiéndola como un medio, no como un fin. Intentan evitar tanto el virtuosismo efectista, como la tendencia al ensimismamiento estético que su uso acríptico provoca, de modo que, en todo momento, el verdadero foco de atención es la experiencia en sí.

La obra compromete a todos los sentidos, incluso a la percepción del tiempo o el equilibrio. La obra te sumerge en un recorrido visual y un mundo sonoro que parecen coincidir con el lugar en el que se está, pero nada más lejos de la realidad. La estación que aparece en el video es la misma a través de la cual te estás moviendo. Pero lo realmente sorprendente es la superposición de un paisaje sonoro que está lleno de ruidos cotidianos (un patín pasando a tu lado, un perro que te ladra, una orquesta que ameniza la estación) con narraciones que te llevan al pasado. La voz que habla te cuenta la historia del edificio, comparte contigo un sueño y, finalmente, te hace cómplice de la escena de un hecho violento. Entonces, uno tiene la necesidad de salir del relato y del sonido para volver a la realidad y unir imagen y sonido reales. Por un momento el espectador siente una forma de angustia y desajuste que tensiona la experiencia de vivir el presente.

El trabajo te sumerge en una fuerte atmósfera psicológica, como ellos mismos señalan: *Creamos atmósferas extrañas para crear un estado de ánimo, pero siempre nos gusta dejar la obra abierta, para que el público llene ese espacio con sus propias historias y recuerdos [palabras de Miller]. Nos interesa la complejidad de las emociones, sacudir y desconcertar al público. Los ruidos pueden asustarnos, su presencia invisible y fantasmal está vinculada a miedos ancestrales. Por su esencia, los ruidos y sonidos crean el contenido de las obras. Aplicamos esa capacidad evolutiva del oído para crear una narración física, pero también un espacio plástico, tratando de convertir el espacio virtual en espacio físico. El otro elemento sustancial que se hace presente, es el juego temporal; nosotros tenemos fascinación por el pasado. Tratamos de convencer al otro de "la verdad" que nosotros "vemos". Nos fascinan las realidades paralelas, las diversas ideas de verdad, de mundos posibles dentro de éste [palabras de Cardiff]*¹².

En suma, estos cuatro ejemplos son un escaparate del binomio arte-realidad y de la búsqueda de metáforas para cada caso. Sus métodos son diferentes y sus estrategias se han desplegado para proponer un *teorema ético* sobre la responsabilidad del artista por captar los acontecimientos y el sentir de los individuos como forma originaria de realidad. Quizá, el fin último de todos estos artistas sea dejar de lado la discusión del deber del arte en abstracto. Nos proponemos revisar cuantos artistas tengamos a mano para encontrar ejemplos concretos de lo que se hace en el espacio más próximo del mundo de arte. Tal vez, la lección sea reinterpretar los hechos, acortar y desentrañar la distancia entre lo real y lo ficticio y enfatizar la necesidad perenne de crear un cauce de comunicación entre el arte, la realidad y los espectadores.

Pedro Osakar

10 CARDIFF, J. y MILLER, G. *Alter Bahnhof Video Walk*. (2012) Video walk 26'00". Video Clip 8'28". Video de la acción disponible en <<https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html>> [consulta: 09.09.2018].

11 Ibid.

12 ESPEJO, B. (21 de noviembre de 2014). Cardiff & Miller: El sonido es como una escultura, sólo que no la ves. *El Cultural* (suplemento de *El Mundo*). Texto completo disponible en <<https://elcultural.com/Cardiff-Miller-El-sonido-es-como-una-escultura-solo-que-no-la-ves>> [consulta: 09.09.2018].



Indepo

Manifiestos en el espacio de la disidencia

*Yo me rebelo,
luego nosotros somos.*

*¿Qué es un hombre rebelde?
Un hombre que dice no. Pero, si bien rechaza, no denuncia:
es también un hombre que dice sí, desde el primer movimiento.*

*La historia de los hombres es,
en cierto modo, la suma de sus rebeliones sucesivas.*

Albert Camus, *El hombre rebelde*, 1951

Existe una relación directa entre el descontento social y el arte político. Las épocas de crisis son el perfecto caldo de cultivo donde afloran manifestaciones de frustración colectiva, luchas sociales, insumisiones y la efervescencia de un sentimiento de rebeldía. En épocas de incertidumbre y de agitación social, el arte ya no puede asumir la representación del mundo, sino que ha de abordar el intento de su transformación. Muchas de las investigaciones sobre arte político relacionan las crisis sociales y económicas con la exigencia que tienen los artistas de acercarse de manera crítica a la realidad. Un impulso está detrás del deseo de reinventar la realidad desafiando el pensamiento existente. No trataremos aquí la capacidad del arte para influir en el ámbito de la política o si es posible que el arte provoque un efecto en el mundo real. No abordaremos la eficacia de cada una de las transgresiones abiertas desde el ámbito del arte. Lo que sí defenderemos es la oportunidad de que el arte, tal vez, pueda ayudar –usando las palabras de Judith Butler– a *vivir una vida buena*¹, así como la posibilidad para restablecer los afectos y las alianzas como estrategias subversivas. *Los que hablan de revolución y de lucha de clases sin referirse explícitamente a la vida cotidiana, sin comprender lo que hay de subversivo en el amor y de positivo en el rechazo de las obligaciones, tienen un cadáver en la boca*².

El sentimiento de disidencia será uno de los ejes vertebradores del recorrido que aquí exponemos. Recogeremos, por parte de los artistas, palabras, gestos y acciones, desde conflictos no resueltos a deseos por alcanzar. Los gestos son parte de la historia, fijan huellas. En el arte, los gestos se traducen en palabras e imágenes. Georges Didi-Huberman argumenta cómo precisamente esas imágenes y palabras se incrustan en nuestra memoria para impulsar deseos de libertad. Como comisario de la exposición *Soulèvements*³ en el Jeu de Paume de París (2016), propone un análisis de los deseos que se ocultan entre los múltiples pliegues del gesto o del grito de la rebelión, un recorrido por las causas en tiempos oscuros, de falta de ilusión y de *mortífera sumisión* de las diferentes épocas en las que se han venido dando las sublevaciones.

1 BUTLER, J. (2015). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós. La cita en p. 195.
2 VANEIGEM, R. (1967/1998). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama. La cita en p. 29.
3 DIDI-HUBERMAN, G. (Dir.). (2016). *Uprisings*. Paris: Jeu de Paume / Gallimard.

Independenzia (2016)

Asunción Lozano

Obra procesual que documenta fotográficamente los cambios de un graffiti, sobre el muro de una casa en Labiano (Navarra). Desde el año 2002 hasta la actualidad, se han ido tomando fotografías cada seis meses, que registran cómo la hiedra ha ido cubriendo el graffiti hasta hacerlo ilegible, o cómo se han ido añadiendo otras nuevas pintadas, correcciones o borrados.

¿Qué nos subleva? Son una serie de fuerzas: psíquicas, corporales, sociales. Con ellas transformamos lo inmóvil en movimiento, el abatimiento en energía, la sumisión en revuelta, la renuncia en alegría expansiva. Las insurrecciones se suceden como gestos: los brazos se levantan, los corazones palpitan más fuerte, los cuerpos se despliegan, las bocas se liberan. Las insurrecciones no llegan nunca sin pensamientos, a menudo se convierten en frases: la gente reflexiona, se expresa, discute, canta, garabatea un mensaje, fabrica un cartel, distribuye una octavilla, escribe un libro de resistencia. Son formas gracias a las cuales todo esto podrá aparecer, hacerse visible en el espacio público.

Cada vez que se levante un muro, habrá siempre "insurrectos" para "saltarlo", es decir, para atravesar las fronteras. Aunque solo sea imaginando. Como si inventar imágenes contribuyera –unas veces modestamente, otras poderosamente– a reinventar nuestras esperanzas políticas⁴.

Ya sabemos del poder de las palabras para fijar relatos. La escritura dice, pronuncia el mundo. Sabemos cómo las narraciones sentencian la realidad, pero es necesario un pensamiento rebelde para advertir desajustes normativos e imposiciones inconvenientes. Butler admite que los sujetos se constituyen a través de la reiteración de las normas, pero al mismo tiempo argumenta la consecuencia de la desestabilización de esas normas por la interpelación al régimen normativo, por la acción misma de la reiteración. El poder puede volverse contra sí mismo. En esas condiciones, es precisamente donde se produce la resistencia.

... lo performativo actúa siempre previamente como instancia normativa, sobre la cual debe situarse todo impulso desestabilizador. Los sujetos están constituidos en el lenguaje, pero el lenguaje, al reiterarse constantemente, acaba por generar pequeñas variaciones que desestabilizan los significados instituidos de esas normas, lo que abre espacio para su desestabilización⁵.

Lo que podríamos llamar "capacidad de actuación", "libertad" o "posibilidad" es siempre una prerrogativa política producida por las brechas que se abren en esas normas reguladoras, en el proceso de interpelación de esas normas y en el de su autorrepetición. La libertad, la posibilidad y la capacidad de actuación no son de índole abstracta y no preceden a lo social, sino que siempre se establecen dentro de una matriz de relaciones de poder⁶.

Por tanto, siguiendo a Butler, quizás lo más apropiado sea empezar por preguntarnos quiénes construyen las normas y qué normas estamos cumpliendo que merezcan ser desafiadas. *Desobedecer para actuar* funciona como el síntoma de un espíritu creativo para la rebeldía. Tomamos conciencia, sabiéndonos además dirigidos por los responsables directos de la construcción de esos relatos y de esos imaginarios. Saber y detectar a tiempo las intenciones de los discursos es contar con el arma más poderosa: la capacidad de ejercer un pensamiento crítico.

Un levantamiento suele ser un evento aislado. Él tiene un término. Su fracaso contribuye a su definición intrínseca. Por lo tanto, incluso cuando un levantamiento no logra sus objetivos, "pasa a la historia" a pesar de todo, es un logro en sí mismo, un logro discursivo que tiene repercusiones emocionales. Un levantamiento fallido puede convertirse en un recuerdo transmitido por la historia, una promesa que no se mantendrá en las próximas generaciones, que se comprometen a alcanzar sus objetivos. Una sublevación cita a otra, es revivida por las imágenes e historias de la primera. Los trastornos que siguen ocurriendo aquí y allá son un legado. Un levantamiento falla y comienza otro, lo que sugiere que, en un momento dado, una historia acumulada de los levantamientos implica un proceso en progreso, una lucha que va más allá de los trastornos que la componen, una lucha que no termina⁷.

4 Ibid. La cita en p. 302.

5 BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. La cita en p. 113.

6 BUTLER, J. (2002). Críticamente subversiva. En R. Mérida Jiménez. (Ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 55-79). Barcelona: Editorial Icaria. p.64.

7 BUTLER, J. (2016). Uprising. En G. Didi-Huberman. (Ed.), *Uprisings* (pp. 23-36). París: Jeu de Paume / Gallimard, La cita en p. 31.



Un manifestante del sindicato *Unite the Union* porta un cartel en el transcurso de la protesta en Piccadilly Street de Londres el día 18 de octubre de 2014. Manifestación de decenas de miles de miembros de *Unite, Unison, National Union of Teachers, Communication Workers Union* y *Royal College of Nurses and Equity* marchan a través del centro de Londres para solicitar las subidas salariales.

Hay estrategias activistas de todo tipo: levantamientos, disidencias, insumisiones. Armas de lucha conforme a pensamientos ideológicos y políticos, que operan en el arte y fuera de él. El objetivo es conseguir vivir *esa vida buena* a la que se refería Butler. Las estrategias son múltiples, pero se inician inequívocamente en el lenguaje. Para pensadores como Derrida o Austin⁸, el lenguaje no se restringe única y exclusivamente al hecho de describir y representar el mundo, sino que tiene la capacidad de actuar sobre él. Austin apela al poder que tienen las palabras para transformar el mundo cuando son pronunciadas en contextos adecuados y, a su vez, cuando están dirigidas por la intención de quien habla. La *performatividad* del lenguaje, según los autores, se refiere a la capacidad de producir o transformar una situación, de operar, quedando así trastocada la tradicional relación existente entre las palabras y la realidad. Para Derrida⁹, sin embargo, los enunciados performativos suceden más allá del sujeto. El poder del lenguaje sobrepasa al sujeto que lo enuncia; el lenguaje por sí mismo puede transformar la realidad. Butler, por su parte, reelabora la teoría de los actos de habla de Austin, proponiendo que las palabras producen las acciones mismas, es decir, crean poder en el momento mismo de la enunciación.

En la acción revolucionaria, como la historia ha demostrado, no solo se hace necesario vivir y actuar con una conciencia crítica, sino que se requiere, además, comunicar los idearios de esa exaltación. Es por esta razón que, en estos contextos de crisis y profundos cambios sociales, políticos o económicos, proliferan los manifiestos. *La palabra siempre corre, en el levantamiento. El levantamiento es lingüístico, performativo; es un pasaje de decir hacer, pero sin decirlo, no sería*¹⁰.

8 AUSTIN, J. L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

9 DERRIDA, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

10 NEGRI, A. (2016). Uprising as Event. En G. Didi-Huberman. (Ed.), *Uprisings* (pp. 37-45). París: Jeu de Paume / Gallimard, La cita en p. 45.

Los manifiestos llaman a la revolución, hay un ánimo de emergencia y subversión. Si miramos atrás y revisamos las vanguardias de principios de siglo, los impulsos revolucionarios de los 60 y los 70, las luchas feministas, antirracistas y decoloniales promovidas desde los 80 y 90 así como todas las múltiples revueltas, en sus diversas variantes, vemos que todas ellas emergen gracias a las inquietudes individuales y colectivas en oposición a los modelos económicos y políticos establecidos y a las desigualdades sociales que acarrear. Desde las primeras vanguardias del XX, los artistas toman conciencia del lugar que ocupan en la sociedad. Sus principios revolucionarios y la creencia profunda en su capacidad para cambiar el mundo son los motores de su actividad. *Transformar la vida y cambiar el mundo* es la consigna asumida por los surrealistas a principio del siglo XX. Los surrealistas pretenden combinar la consigna dictada por Marx *cambiar el mundo*¹¹ con la de Arthur Rimbaud *transformar la vida*, tratando de poner el arte al servicio de la revolución. Cuestionan los presupuestos de la época y lanzan proclamas para la construcción de un arte moderno. La necesidad de los artistas es pensar cómo construir "lo nuevo", desde el deseo de abandonar "lo viejo". Buscan posicionarse ideológicamente para distinguirse de lo anterior. Malévích, Tatlin, Marinetti, Naum Gabo, Tzara, Maciunas, Kandinsky o Picabia formulan programas que hacen pensar las utopías desde posturas fuertemente arraigadas. La forma en la que manifestaron su radicalidad es la de crear obras muy significativas en paralelo a multitud de declaraciones. Surgen entonces los manifiestos marxistas, futuristas, surrealistas, dadaístas, situacionistas, constructivistas, etc. Son la evidencia y la constatación de ese posicionamiento épico, que lanza mensajes poéticos con un fuerte sentimiento de pertenencia y adhesión. Tratan de romper con las bases del viejo arte y sus instituciones.

En 1938, Trotsky escribe junto a André Breton el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*¹², publicado finalmente con la firma de André Bretón y Diego Rivera. *El verdadero arte no es la manifestación de una subjetividad que se repliega en sí misma, sino una búsqueda espiritual que aspira a la transformación de lo real y a su reconstrucción radical*. La convicción de que el arte solo podrá ser revolucionario si es radicalmente independiente, les lleva a redactar el manifiesto, un texto en el que se reivindica para la creación intelectual un régimen anarquista de libertad individual. Se trata de agrupar a los artistas en pos de un arte revolucionario que gira en torno a un principio muy claro: la plena libertad en el arte. Sus últimas frases así lo refieren:

*La independencia del arte -por la revolución;
La revolución -por la liberación definitiva del arte.*

Los situacionistas, en 1957, con Guy Debord a la cabeza, son otro ejemplo de grupo fuertemente politizado. Se acercan de forma directa a la política, intentando acabar con la sociedad de clases como sistema opresivo. En contra de la llamada dominación capitalista, sus obras reivindicaban el espacio público como lugar de creación cultural y de acción política. Las estrategias culturales están pensadas como instrumentos de transformación radical, como contribuciones a la revolución.

Podemos entender de esta manera un manifiesto: como una declaración pública de propósitos, motivada por la necesidad de superar una realidad que ya no se puede tolerar más. Es decir, una rebelión en línea con un profundo inconformismo, pero también con aspiraciones, sueños y utopías. El contenido de un manifiesto puede difundirse en un documento, una obra, una frase, una acción o en el ejercicio de una vida entera. El manifiesto tiene como aspiración impulsar un cambio social radical, instituir un orden nuevo y facilitar la emergencia de un mundo mejor.

Comprobamos cómo una acción a lo largo de una vida puede ser lo suficientemente importante como para motivar cambios sociales transcendentales. Hablamos de actos que comprometen a sus autores con unos ideales que toman la forma de manifiesto y que, posteriormente, todos heredamos gracias a su generosidad. Henry David Thoreau puede ser un ejemplo de ello: *Los cielos están a nuestro alcance si nuestras aspiraciones son altas*¹³. Se percibía a sí mismo ligado a una gran

11 HOBBSAWM, E. (2011). *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo, 1840-2011*. Barcelona: Crítica.

12 GUTIERREZ, J. (Ed.). (1999). *Por un arte revolucionario independiente: Breton, Trotsky, Rivera*. Barcelona: El Viejo Topo.

13 THOREAU, H. D. (2002). *Del deber de la desobediencia civil / Walden o la vida en los bosques*. Jerez de la Frontera: Editorial Los Libros de la Frontera.

responsabilidad. Su labor en el mundo estaba directamente unida a la dimensión elevada de sus anhelos. En 1846 pasó una noche encarcelado tras negarse a pagar sus impuestos. Su conciencia le impedía estar de acuerdo con la política imperialista y belicista del Gobierno estadounidense, que seguía tolerando la esclavitud, negando derechos básicos a las mujeres e invadiendo países. Thoreau se niega a ser entonces cómplice de un Gobierno que somete a una parte de su población a la esclavitud. La máxima que seguirá para sí es la de adoptar el derecho de hacer en cada momento lo que crea justo. Su convicción era que ninguna ley que niegue la vida, debe ser obedecida. En sus ensayos *Desobediencia civil* o *Una vida sin principios*, Thoreau aboga por una *revolución pacífica*, revolución que denuncia que el Estado comete *actos de violencia y derrama la sangre de los inocentes*. Es el alegato de una vida dirigida a actuar para cambiar la realidad, actuar en base a su conciencia.

Casi cien años después, el 1 de diciembre de 1955, Rosa Parks desafió a la América blanca con una acción que acabó siendo una declaración de principios para una posterior revolución. El pequeño acto de resistencia de negarse a ceder su sitio en el autobús a un pasajero blanco en Alabama fue considerado como el detonante del movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos.

Después de una semana de revueltas en la plaza de Tiananmén de Pekín, el 5 de mayo de 1989, un hombre se para frente a una hilera de tanques. Solo, vestido con una camisa blanca y un pantalón oscuro, con una bolsa en cada mano, se planta en medio de la inmensa avenida de la Paz Eterna para protestar de forma pacífica ante el Ejército Popular de Liberación. En varias ocasiones el tanque trata de esquivarle, pero el manifestante resiste y vuelve a impedirle el paso. La imagen fue capturada por varios fotógrafos. Símbolo de rebeldía, el Hombre del tanque se ha convertido en una leyenda viva de la defensa de los derechos humanos y de la lucha pacífica por las libertades y la democracia.

Al igual que en la vida, en el arte, el espíritu de rebeldía y disidencia ha movilizad o a los artistas de todas las épocas. Como consecuencia, han surgido multitud de prácticas con aspiraciones políticas, ya sea dentro o al margen de la institución. Me interesa resaltar precisamente aquellas prácticas del arte que han estado motivadas por una actitud reflexiva, crítica y fundamentalmente subversiva. No pretendemos comprobar, en modo alguno, el efecto real y la capacidad transformadora del arte, en cuanto a cambio efectivo en la sociedad. Más bien, el objetivo está en centrar la atención en las formas mismas y en los modos en los que estas propuestas políticas se desarrollaron así como en el espíritu que las movilizaron, y entenderlas como producto de reflexiones con capacidad para despertar la participación activa del espectador y su involucración en el proceso crítico.

Son muchos los roles que han venido desempeñando los artistas en sus intervenciones en la esfera de lo público. En ocasiones han recurrido a modelos ajenos al arte para reinterpretar sus papeles. Allan Kaprow llamó la atención sobre la naturaleza pedagógica del arte de los años 70: *El artista como educador es una construcción que se deriva de intenciones políticas*¹⁴. A esto, Suzanne Lacy añade: *Si el arte ha de desempeñar alguna vez un papel en la construcción de una experiencia social compartida, debe reexaminar sus supuestos pedagógicos, reformular la estrategia y la estética en términos de enseñanza*¹⁵. Se han cuestionado los procesos de difusión de las obras desde la base de las intenciones de los artistas, su interacción con el espacio social y su efectividad. Se requieren, a partir de estas premisas, nuevos marcos de comprensión del significado de la práctica del arte, sobre todo, cuando se atienen a los marcos de difusión de los discursos. Cobrará más protagonismo el espectador al que va dirigido, dependerá de los autores y de la manera de estar en el arte. Suzanne Lacy menciona cuatro roles que el artista puede adoptar, que fluctúan entre la experiencia privada y la pública: *artista como experimentador, artista como informador, artista analista y artista activista*¹⁶. Es fundamentalmente cuando actúa como activista, cuando al artista le surge la necesidad de contextualizar su trabajo en relación con su entorno. Se vuelven significativas entonces las situaciones locales,

14 LACY, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, WA: Bahía. La cita en p. 39.

15 *Ibid.* La cita en p. 39.

16 *Ibid.* Los cuatro roles se desarrollan en pp. 176-181.

nacionales y globales, y la audiencia pasa a ser imprescindible para la eficacia de la mediación. La audiencia se convierte en un participante activo, ya que el público es interpelado. No es de extrañar que se empiecen ahora a redefinir conceptos como *autoría, representación o contexto*, en paralelo a las transferencias que acarrearán la divulgación y la exposición pública del arte. Siguiendo a Lacy, las apariciones en los medios de comunicación, las conferencias, las exposiciones, los grupos de discusión, las demostraciones públicas, las consultas y los escritos se desarrollan como parte integral de la obra de arte, no como actividades separadas.

Se redefine la forma de entender la práctica artística que ya no limita al artista como productor de objetos. Cobran protagonismo las maneras en que el arte llega a la gente a través de los espacios de exposición y difusión. Así, las audiencias *forman e informan a la obra siendo parte integral de la estructura de la obra. Era evidente la necesidad de deconstruir los modelos para dar mayor protagonismo a cómo las obras y los discursos eran recibidos. La interactividad y los públicos pasaron a ser prioritarios frente al lugar del artista*¹⁷.

De esta forma, los manifiestos respondían doblemente al empoderamiento de los artistas que comunican sus propias ideas y visiones a la comunidad. El papel del artista como actor en la esfera de lo público va más allá de un ejercicio en el espacio de representación. Se produce un efecto de afianzamiento en función de su capacidad de interactuar con el espectador. *De esta manera, el artista se convierte en un conducto para la experiencia de los demás, y la obra en una metáfora para la relación*¹⁸.



En relación con el diagrama de Lacy, los discursos y la obra ocupan el centro del círculo, irradiando hacia afuera estarían los individuos o grupos de personas que asumen diferentes grados de responsabilidad con la obra. Génesis y responsabilidad están emparejados en este modelo, el centro se iguala con el ímpetu creativo. Desde este centro, cuya base varía de una obra de arte a otra, surgen imágenes y estructuras (aunque no necesariamente el significado, que es completado por la audiencia).

Surgen obras y acciones desde subjetividades y discursos discordantes que pueden, también, considerarse como auténticos manifiestos. La reflexión crítica es, de nuevo, punto clave para impulsar pensamientos, acciones y declaraciones, pero su naturaleza ahora es silenciosa, sin grandes alardes publicitarios ni escenificaciones. Están orquestadas para favorecer nuevos pensamientos. Instan y apelan al otro desde sus subjetividades, prescribiendo reivindicaciones, pero en un claro ambiente de desapego a la idea de *grupo*.

17 Ibid. La cita en p.40.
18 Ibid. La cita en p.176.

Comprometida con los ideales norteamericanos de integración y democracia, Martha Rosler abre una vía claramente feminista, proponiendo una lucha desde la acción individual. Promueve una crítica a la identidad de clase y la desigualdad en la sociedad. Ofrece sus energías y sus capacidades a la mejora social, a favor de los derechos civiles, en contra de la guerra de Vietnam, la amenaza nuclear, la pobreza y la exclusión social o la objetualización y opresión de las mujeres. Su obra comienza a gestarse junto a grupos de autoconciencia y de militancia feministas, pero su acción no tiene la intención de crear ningún ideario. Según sus declaraciones, lo que intenta es, más bien, poner en valor la responsabilidad individual de actuar frente a los problemas. Los ofrece a discusión, al debate y a las respuestas individuales por parte del espectador. Los convoca a que, más que sumarse a su causa, ejecuten el ejercicio de pensar críticamente a través de los interrogantes que la misma obra suscita.

El valor de lo que podemos llamar los *nuevos manifiestos* está precisamente en buscar aliados no alineados con la causa. Estos se suceden como emblemas ejemplarizantes para ejercer la acción crítica. Se asume la responsabilidad que tiene cada individuo para cuestionar cualquiera de las normas, y la labor de los artistas ahora es ofrecer preguntas, más que respuestas. No se imponen directrices en documentos cerrados, sino que se alienta el ejercicio democrático de disentir, de estar en desacuerdo, de cuestionar. Se comparten impulsos e interrogantes, formas de ver los problemas, y no tanto soluciones cerradas. *Semiotics of the Kitchen* sería con certeza uno de estos nuevos manifiestos. La performance realizada en el espacio doméstico de la cocina es más que un gesto irónico y absurdo que pone en entredicho la alineación de los espacios domésticos en el contexto de dominación patriarcal. Se convierte en un juego de rebeldía, en un acto de indisciplina con respecto al adoctrinamiento de los medios televisivos, que dictaban modelos de conducta en donde la mujer aparecía ligada a las tareas domésticas. *Semiotics of the Kitchen* es un alegato contra la alienación femenina en las familias capitalistas occidentales en los años 70. Cuestiona el papel de la mujer dentro de las coordenadas impuestas por la familia patriarcal y se traslada como manifiesto, como lema para una nueva época.

Crear un manifiesto es, de esta forma, la herramienta clave para subvertir los paradigmas de lo real. Exige la toma de conciencia de la complejidad social. Admite las distintas miradas hacia la realidad, adoptando puntos de vista alejados del discurso dominante y de los habituales presupuestos de partida. Pone en crisis el sistema mismo y remueve imaginarios obsoletos. Dispone de estrategias de acción y de compromiso cultural, social y político. El arte, para Hans Haacke, tiene un papel activo en la conformación de la esfera pública. Contribuye, entre otras cosas, a condicionar nuestro modo de ver el mundo y de configurar las relaciones sociales. *Las obras de arte –y quéranlo o no los artistas– son siempre expresiones ideológicas [...] En tanto marcas de poder y capital simbólico [...] cumplen un papel político*¹⁹. Artistas como Haacke desplazan su interés hacia la creación de sistemas y procesos, más que obras de arte. Los *realzeitsysteme* son sistemas en tiempo real. *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) es un sistema social en tiempo real con el que denuncia la especulación urbanística de la empresa Shapolsky en Manhattan. Hans Haacke utiliza un método riguroso de documentación, investigando y demostrando que una obra de arte puede ejercer un determinado papel en la sociedad. El efecto inmediato fue que el Guggenheim de Nueva York, institución para la que estaba dirigida la muestra, censuró la obra. Los efectos del arte político no encajan en muchos casos con las políticas de los museos.

Las Guerrilla Girls coincidieron en reconocer las potencialidades del espacio público. Su discurso incorpora la estrategia de los panfletos y las vallas publicitarias en lugares significativos de la ciudad. Sus acciones se enfrentan a los poderes públicos que son los responsables de la indignación. En 1985 se inauguraba en el MoMA una exposición de arte contemporáneo titulada *An Internacional Survey of Painting and Sculpture*. La exposición colectiva intentaba presentar lo más significativo del arte contemporáneo del momento. De los 169 artistas que participaron en ella, tan solo 13 eran mujeres. A las puertas del museo se manifestaba un grupo de mujeres con máscaras de gorila. Sujetaban una gran pancarta que denunciaba la poca presencia de las mujeres artistas en los museos. En el cartel se podía leer el lema: *¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el MET. Museum? Menos del 4% de los artistas en las secciones de arte moderno son mujeres, pero un 76% de los desnudos son femeninos. La gran odalisca de Ingres es reproducida en la pancarta, pero no como objeto de deseo, sino incitando a la sublevación, por lo que, como una Guerrilla Girls más, oculta su rostro con una máscara de gorilla.*

19

BORDIEU, P. (1998). Libre cambio. *Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*. (nº 4). La cita en p.4.



Arriba
 ¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el MET. Museum? (1984). Guerrilla Girls
 Menos del 3% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 83% de los desnudos son femeninos
 Fotografía tomada en la Bienal de Venecia 2004

Abajo
 Las ventajas de ser una mujer artista (1988). Guerrilla Girls
 Serigrafía sobre lino. 50 x70cm

Otro de sus carteles reclama un manifiesto, una denuncia irónica que enumera una serie de ventajas de ser mujer artista²⁰.

LAS VENTAJAS DE SER UNA MUJER ARTISTA

Trabajar sin la presión del éxito
No tener que compartir exposiciones con los hombres
Poder evadirte del mundo del arte en tus 4 trabajos *free-lance*
Saber que tu carrera puede despegar después de haber cumplido los 80
Tener la seguridad de que cualquier tipo de arte que hagas será etiquetado como femenino
No verte atrapada en ningún puesto de profesora titular
Ver tus ideas vivas en la obra de otros
Tener la oportunidad de escoger entre carrera y maternidad
No tener que asfixiarte con un puro o pintar con un traje italiano
Tener más tiempo para trabajar cuando tu compañero te deja por otra más joven
Ser incluida en versiones revisadas de la historia del arte
No tener que soportar la vergüenza de que te llamen genio
Salir en las fotos de las revistas de arte con un traje de gorila

En esa misma línea, Doris Salcedo abre una grieta en el suelo de la Tate Modern de Londres que recorre los 167 metros de largo de la Sala de Turbinas. *Shibboleth* pretende también ser un manifiesto incómodo, una denuncia hecha por la artista colombiana justo en el centro del contexto occidental. Su propósito es despertar en el espectador la conciencia sobre el problema de racismo que sufre la sociedad del primer mundo. Una declaración cargada de contundencia, afecto y subjetividad. Son argumentos para un arte crítico que necesariamente reconoce el papel y la implicación que el espectador ha de asumir. Al espectador le queda reconocerse a sí mismo, compartir denuncias y revivir situaciones. El espectador se siente apelado por el discurso del artista, pero, en este caso, sin invasión, sin adoctrinamientos. Se le ha dejado un espacio para pensar, para reconocerse. La aportación del receptor está basada entonces en la empatía, en el despliegue de la carga emotiva, en un dejarse atrapar por la seducción del contundente orificio y de los relatos que inteligentemente se ocultan.

La clave de los movimientos reivindicativos a lo largo de la historia ha consistido en reconocer el espacio social como un espacio de participación ciudadana. El museo, como lugar para desplegar el imaginario simbólico, también es un lugar clave para la acción política. Se toma conciencia de que los manifiestos y las declaraciones que se elaboran con el consenso y la alianza de grupos, consiguen ser más eficaces. En 2011 Judith Butler imparte en el Bryn Mawr College un seminario que titula *Cuerpos en alianza* y que posteriormente sirve como material de referencia para el libro *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*²¹. Ya en las primeras páginas de este libro, Butler señala la importancia de las manifestaciones como herramientas para expresar opinión, para levantar la voz contra las injusticias o como expresión política para visibilizar y mostrar, como *ejercicio de responsabilidad*. *Lo que vemos cuando los cuerpos se reúnen en la calle, en la plaza o en otros espacios públicos es lo que se podría llamar el ejercicio performativo de su derecho a la aparición, es decir, una reivindicación corporeizada de una vida más vivible*²².

Butler, como hemos visto, apela a la capacidad performativa del lenguaje, recupera el poder de los enunciados lingüísticos en el momento en que son pronunciados, creando una realidad o haciendo que exista algo por el simple hecho de haberlo expresado. Si esos enunciados, además, se ofrecen en colectividad, si se les permite existir en un espacio público y plural, pueden pasar a ser poderosos instrumentos de expresión de indignación.

20 Disponible en <https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=HvUKPhT5JHA> [consulta: 09.09.2018].

21 BUTLER, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

22 BUTLER, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós. La cita en p. 32.



Paul B. Preciado invoca esta misma idea en las dos sedes expositivas (Atenas y Kassel) de Documenta 14²³, fundando el *Parlamento de los Cuerpos*. Como explica Preciado, desde septiembre de 2016, se abre un espacio de debate en Parko Eleftherias, en Atenas, donde *artistas, activistas, críticos, escritores... se reúnen para repensar la reconstrucción de la esfera pública en un contexto en el que la democracia ha entrado en crisis. Inventando nuevos protocolos para inventar la libertad, creando un espacio para el activismo cultural, inventando nuevos afectos y creando alianzas sintéticas entre las diferentes luchas mundiales por la soberanía, el reconocimiento y la supervivencia*²⁴. Las acciones performativas desarrolladas en Atenas y posteriormente en Kassel, a través del programa expositivo de Documenta 14, visibilizan *luchas heterogéneas, posturas ideológicas diferentes*²⁵. Se promueve la plaza como parlamento, y los cuerpos actúan desde la participación activa. Se convocan *espacios para la democracia real en base a la participación colectiva y a los consensos sociales*²⁶. Grecia recupera de manera simbólica el ejercicio de máxima expresión de la democracia. El Parlamento de los Cuerpos se convierte en un lugar para el activismo cultural, *un dispositivo crítico para imaginar y construir colectivamente otras formas de producir, reproducir y gobernar el conocimiento y la vida, la visibilidad y el afecto e implicar a los cuerpos privados de derechos, a los conocimientos subyugados y a las prácticas artísticas*²⁷.

23 DOCUMENTA 14. Disponible en <<https://www.documenta14.de/en/public-programs/>> [consulta: 18.07.2018].

24 PRECIADO, P. B. (8 de abril de 2017). La exposición apátrida. *El País*. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html> [consulta: 18.07.2018].

25 DOCUMENTA 14. Disponible en <<https://www.documenta14.de/en/public-programs/>> [consulta: 18.07.2018].

26 Ibid.

27 Ibid.

Shibboleth (2007). Doris Salcedo
Intervención en la Sala de Turbinas de la Tate Modern. Londres
Shibboleth de Doris Salcedo es una grieta a lo largo de la Sala de Turbinas. Las paredes de hormigón de la grieta se rompen por la malla de acero, creando una tensión entre estos elementos que resisten pero que dependen unos de otros.
Información completa disponible en <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334>> [consulta: 09.09.2018].



Se desarrolla una estructura performativa que desafía la tradicional secuencia de programas expositivos / públicos. Inspirado por las auto-organizaciones micropolíticas, las prácticas colaborativas y los experimentos pedagógicos y artísticos radicales²⁸. Reúne, según los organizadores, a artistas, activistas, teóricos, intérpretes, niños, trabajadores, migrantes, etc., para experimentar colectivamente sobre las condiciones de una transformación radical de la esfera pública, la construcción de vínculos sociales y una multiplicidad de formas heterogéneas de subjetividad más allá de la identidad política y fronteras nacionales o estatales²⁹. Escenifica espacios para la democracia, ficcióna lugares dentro del museo que otorgaban poder y empoderamiento al ciudadano de a pie.

El *Parlamento de los Cuerpos*³⁰, como “terreno de conflicto”, asumió una nueva responsabilidad política, la de establecer *imaginarios posibles e inventar dispositivos críticos*. Su modelo fue intentar modelar comunidad, crear una esfera pública experimental. *35 Ejercicios de libertad* asumió un *enfoque político con propuestas de resistencia* que invitaba a construir activamente desde el espacio político de las exposiciones, *cuestionando ubicación, jerarquía, visibilidad y escala*³¹. Como manifestó su comisario, se pudo asistir a una plataforma de participación que sobrepasó fronteras y abrió nuevos horizontes en el debate y en la reflexión crítica.

Asunción Lozano

28 Ibid.
 29 Ibid.
 30 Ibid.
 31 NICOLACOPOULOU, M. (11 Noviembre 2016). *Ocula*. Texto completo disponible en <<https://ocula.com/magazine/reports/exercises-of-freedom-a-review-of-documenta-14%E2%80%99s-pul/>> [consulta: 19.07.2018].

El Parlamento de los Cuerpos, Documenta XIV (2017). Atenas. Centro de Arte Municipal de Atenas en Parko Eleftherias, sede del Parlamento de Cuerpos, proyecto dirigido por Paul B. Preciado. Espacio público experimental, para la presentación de artistas, teóricos, historiadores y curadores griegos e internacionales con actividades semanales, incluyendo charlas, actuaciones, grupos de lectura, talleres, proyecciones y presentaciones en el transcurso de la Documenta XIV. Información completa disponible en <<https://www.documenta14.de/en/public-programs/>> [consulta: 09.09.2018].

Come
in
CASA!



Mahou

Los retos, las dificultades y las contradicciones de ocupar el espacio público

A diferencia de la música, el cine, la literatura o el teatro, las artes visuales se dedican a producir objetos únicos, caros, coleccionables. Paradójicamente, han sido minimizados en términos de comunicación social en un mundo de medios y consumo masivos, maximizándose como objetos con un valor fetichizado, traducido en valor económico. En contradicción con la época, sitúan el énfasis en el artefacto, aunque éste haya sido desmaterializado (pero hay siempre algún tipo de apoyo físico o de videncia, sea una foto o un documento), en detrimento de la diseminación del mensaje.

El valor de este artefacto no es intrínseco a su materialidad, se construye dentro de un complejo campo de relaciones. Es un centauro: mitad materiales artísticos, mitad palabras, según decía el viejo Harold Rosemberg. Las palabras son el componente activo que construye el valor y el sentido, y cada vez son más y más en boca de artistas, críticos, curadores, teóricos, académicos, y aún como parte de las obras mismas, mientras su importancia resulta cada vez mayor para la decodificación del mensaje.

Gerardo Mosquera, "Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades"
Publicado en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. 2010.
Madrid: EXIT Publicaciones.

Las ciudades son entornos atropellados en donde se mezclan las acciones de los poderes económicos, sociales y políticos. A partir de los años 60, con el resurgir de la especulación inmobiliaria y el fenómeno del turismo, los espacios públicos han ido redefiniendo su identidad. Las ciudades contemporáneas han puesto en valor sus infraestructuras comerciales y turísticas y promocionado su patrimonio cultural o sus entornos naturales. Con mayor o menor fortuna, los Gobiernos locales han venido regulando la planificación urbana, dando cabida a estructuras comerciales y de servicios, con proyectos y normativas que han resultado, en la mayoría de los casos, problemáticas. Indudablemente, ha habido un interés por mejorar el bienestar mediante el desarrollo de ciudades más equitativas, saludables, eficientes y atractivas, pero en muchas ocasiones esto ha entrado en conflicto con la necesidad de recaudar impuestos. La progresiva privatización de los espacios públicos urbanos ha empobrecido y condicionado la vida en la calle, que ha sufrido una transformación muy agresiva por la ocupación del espacio público. El afortunado éxito de algunas ciudades, bien por su patrimonio histórico o por su condición de destino turístico, ha significado para sus habitantes una merma en la calidad de vida, alejándoles de una escala habitable en sus usos y costumbres. La industria del turismo, que ha permitido obtener beneficios a los ciudadanos de importantes centros históricos, ha supuesto, paradójicamente, la ocupación de sus viviendas por empresas de alquiler turístico que, en la práctica, los han expulsado de estos barrios que, paralelamente, han sido mercantilizados y despersonalizados por la proliferación de terrazas de bares y restaurantes, negocios de *souvenirs* o franquicias de toda clase de productos.

El espacio público de una ciudad atiende al desarrollo urbanístico íntimamente asociado a su desarrollo turístico. Las ciudades son víctimas de la industria del turismo. Deambular por el centro de una ciudad turística exige, en la actualidad, sortear una gran cantidad de ocupaciones e invasiones de plazas y calles por parte de un sector servicios en manos de la propiedad privada. La realidad de nuestras ciudades, por tanto, no garantiza el bien común y la mejora de calidad de vida de las personas que las habitan. Por otro lado, tampoco acerca al turista a la historia real de los lugares. Según Lucy Lippard¹, el turismo conlleva siempre una simplificación de las contradicciones y complejidades de un lugar. *El turismo, tiene la capacidad de poner cualquier*

¹ LIPPARD, L. R. (2004). *Seis años: la desmaterialización de la obra de arte entre 1966 y 1972*. Madrid: Akal.

Izquierda

Come en casa. Proyecto Kiosco (2018). Pedro Osakar.

El Proyecto Kiosco es una reflexión crítica que se inserta en el espacio público de la Plaza de Bib Rambla de Granada. Un espacio que en los últimos años ha sufrido una transformación muy agresiva por la ocupación del espacio con las terrazas de nuevos restaurantes. El espacio público de Granada es víctima de la industria del turismo y de los negocios que ocupan la vía pública.

Disponible en <<http://pedroosakar.com/portfolio/project-kiosco>> [consulta: 09.09.2018].

Fotografía: Javier Algarra.



*lugar entre comillas, de separarlo de la normalidad, de descontextualizarlo y transformarlo en un espacio sin vida, en un espacio momificado y al que le han expropiado su presente en nombre de su pasado*². Los lugares son convertidos entonces en mercancías, en marcas, en productos de consumo y de desecho que te apartan de los espacios vividos. Desde un punto de vista sociológico, lo que define un espacio público es su libre acceso. En este sentido, todo el mundo debe tener derecho a hacer uso del espacio público de una ciudad, con la condición de que nadie se lo apropie. Comprobamos que al trasladar este principio a la vida cotidiana, a las micropolíticas de calles y plazas de una ciudad, se provocan no pocas tensiones.

Cada ciudad encierra en sus atmosferas escenografías distintas y peculiares. La ciudad ofrece al viandante una constelación de representaciones, imágenes y emblemas. La arquitectura, el trazado de las calles, las señalizaciones, anuncios, carteles son parte esencial de su identidad. Algunas de ellas se integran como parte del imaginario cotidiano incuestionable que hereda cualquier estructura urbana moderna. Las normativas municipales o los ordenamientos civiles, regulan los espacios por donde fluyen las imágenes, los mensajes y los propios ciudadanos.

Es bastante común que en esta proliferación de artefactos se pongan en marcha programas culturales que promuevan acercar el arte al viandante. La acción o la participación ciudadana es otro reto que el arte asumió según las estrategias del arte relacional de Nicolas Bourriaud³. El resultado es un arte intensificado por el contexto, que entra en diálogo con el ciudadano atento o bien pasa desapercibido entre tanto dispositivo publicitario y mobiliario urbano.

2 LIPPARD, L. R. (15 de octubre de 2009). La ciudad disfrazada: el impacto del turismo en Santa Fe, Nuevo México. En M. Villaspesa (Coord.), *Sobre capital y territorio II*. Jornadas llevadas a cabo en la sede del Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla. Disponible en <http://iayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=584> [consulta: 09.09.2018].

3 BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Las estrategias del arte relacional en p. 37.

Come en casa. Proyecto Kiosco (2018). Pedro Osakar
 Imagen de la trasera de la instalación. En el tiempo en el que se realizó la intervención en el Kiosco de la Plaza Bib-Rambla, el espacio contiguo al mismo, era usado todas las mañanas por los repartidores de diferentes mercancías como espacio de almacenaje. El Kiosco quedaba rodeado frecuentemente de cajas y embalajes que ponía de manifiesto la invisibilidad del proyecto y el abuso y discrecionalidad con la que se ocupaba el entorno. Las necesidades de los negocios y la falta de regulación del espacio público provocan su deterioro.



El arte que sucede en el espacio público

Es importante destacar la paradoja que supone que las prácticas del arte se expandan al espacio público de las ciudades. Muchas de las intervenciones se sitúan precisamente justo en las fronteras del arte, jugando con las contradicciones que esta misma circunstancia promueve. El artista se vincula con el entorno, en forma de mediador o como creador de artefactos para la mediación. Puede entenderse de esta forma un arte contextual, cuando el arte y el artista se mutan con la realidad o entran en diálogo con la realidad. La evidencia de que se produzca el encuentro del arte con el contexto público requiere de la estética, es decir, *no hay arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifica como tal. No hay arte sin una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma de política*⁴. Se podría generalizar, por tanto, siguiendo a Rancière⁵, que hace ya tiempo se han atravesado, en ambas direcciones, la frontera entre el mundo propio del arte y el mundo de la mercancía, el gran arte y la cultura popular, el arte y el no-arte.

Los acercamientos del arte y la realidad se han venido multiplicando y mutando. Somos conscientes de la gran cantidad de circunstancias en las que los artistas se han manifestado. Tomando estas premisas, se han utilizado estrategias de citación, descontextualización o intervención en los espacios. Rancière advierte algunos deslizamientos que sintetiza en cuatro posibilidades: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

⁴ RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona / Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. La cita en p. 33.

⁵ *Ibid.* p. 46.

Come en casa. Proyecto Kiosco (2018). Pedro Osakar
Presentación del proyecto en la Fundación Valentín de Madariaga de Sevilla. Exposición Territorio Sur organizada por MECA. Mediterraneo Centro Artístico. La instalación consta de seis rótulos luminosos con los textos: *Come en casa, Come Pan, Bebe agua, Come Fruta, Consume Productos de Temporada y Cocina Productos Frescos*, una fotografía de la instalación y la colección de 14 pins realizados con motivo de su presentación en el espacio del Botánico de Granada.



El juego. Esta posibilidad se establece en clara relación con la industria del entretenimiento, el arte pop y la cultura popular del consumo y del ocio, apelando al humor y a un registro lúdico.

El inventario. Se refiere al archivo de materiales, imágenes o mensajes que repueblan el mundo de cosas. Pueden ser objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que dan testimonios de experiencias. El artista es el archivador de la vida colectiva y a la vez el coleccionista.

El encuentro o la invitación. El artista construye un espacio de acogida para incitar al visitante a establecer una relación imprevista. El arte relacional propone crear ya no objetos, sino situaciones y encuentros. Lo que está en juego es la transformación de los espacios problemáticos que el arte conceptual había opuesto a los objetos/mercancías del arte. La distancia con respecto a la mercancía se invierte ahora con propuestas de proximidad que instauran nuevas formas de relaciones sociales. El arte trata de restablecer el vínculo social, según Nicolas Bourriaud⁶. Es decir, urge recuperar la co-presencia de las personas y de las cosas.

El misterio. Recupera el simbolismo como estrategia de ensamblaje de objetos, imágenes y signos. Hay una búsqueda de la multiplicidad de significaciones, evocaciones, indeterminaciones, y de la complejidad de lo poético como estrategia.

Como podemos ver, estos cuatro deslizamientos pueden atravesar los modos de presentación de la mayoría de los productos artísticos contemporáneos. Apelan a cuatro maneras muy distintas de entender las estrategias discursivas, pero, sobre todo, colocan al artista en posiciones claramente diferenciadas en lo que al acercamiento a la realidad se refiere. Así mismo, desvelan una gran diversidad de fórmulas en relación a nuestros intereses, para enunciar la acción política y el pensamiento social.

El activismo, las prácticas de agitación política y las apropiaciones de los entornos y espacios sociales conllevan requerimientos específicos. Pero el análisis y la complejidad de las situaciones y discursos hacen necesario fundamentar las propuestas en una multiplicidad de derivas que, siguiendo la misma terminología de Rancière, crean y cruzan la poética, el encuentro, lo lúdico o el archivo. Al artista activista se le presupone una práctica alejada del individualismo y un interés por la "construcción de consensos", según Lacy⁷. Situarse en el arte político supone experimentar cada una de las herramientas posibles para manifestar la disconformidad, el conflicto y la revuelta. En la búsqueda de eficacia, al artista se le presupone actuar en cercanía

6 BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora..

7 LACY, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, WA: Bahía.

Arriba
Post No Bills (2014). Asunción Lozano y Pedro Osakar
 POST NO BILLS, es una intervención en el espacio público entre las calles Bleecker y Houston de NYC, con 4 plantillas de cartón y el mismo texto: Post No Bills. Pero sobre todo es una agrupación de imágenes y textos que funcionan igual que las anotaciones de un cuaderno de viaje y un archivo imposible. Una herramienta para la comprensión de un barrio en una ciudad cualquiera, icónica, dura, excesiva y desbordante.
 Disponible en <<http://pedroosakar.com/portfolio/post-no-bills-prohibido-fijar-carteles/>> [consulta: 09.09.2018]



y colaboración con el público a partir de una comprensión de los sistemas y las instituciones sociales. *Debe aprender tácticas completamente nuevas: cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público y cómo clarificar el simbolismo visual y del proceso a gente no educada en el arte. En otras palabras, los artistas activistas cuestionan la primacía de la "separación" como una postura artística y acometen la producción de significados consensuada con el público*⁸.

Otro punto de reflexión a incorporar es el relativo al uso que el arte imprime al espacio público. Las prácticas artísticas que se desenvuelven en el espacio construyen experiencias de espacio, son fruto de las relaciones sociales. Ciertos marcos de resistencia han tratado de interpelar al público, activando así pulsiones mediante su participación. Si nos remontamos a algunas de las propuestas de Hélio Oiticica, entenderemos muchas de las ocupaciones del espacio público posteriores. Cambiar la realidad suponía, para el artista, incorporar la cultura a todas las parcelas de la sociedad. De convicciones anarquistas, buscó explorar las experiencias colectivas para incitar a la experiencia vital, convirtiendo al espectador en sujeto de su propia experiencia. El artefacto del *Parangolé*⁹, como prenda de vestir, proporcionaba al que la portaba una experiencia simultánea multisensorial que excedía valoraciones estéticas, en una importante aproximación del espectador como activador de la obra. El parangolé, como objeto, pasa a ser un elemento transformador que moviliza la espiritualidad y las emociones vitales y que perdura más allá de la acción performativa. Su hábitat natural es la calle y los espacios públicos activados por quienes participan abiertamente. Solo adquieren sentido en el acto de vestirlos y bailar con ellos, proponiendo una experiencia del sujeto colectivo. El parangolé, como artefacto político, ha sido lamentablemente fetichizado. Recordemos su presentación en la documenta X de Kassel, donde Catherine David, su comisaria, lo introduce en el museo como objeto de culto, perdiendo inevitablemente su valor en cuanto elemento para la acción, sin la necesaria activación por parte del espectador.

⁸ BLANCO, P. (2001). Explorando el terreno. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito. (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. La cita en p. 18.

⁹ *Parangolé*, de Hélio Oiticica, forma parte de un conjunto de obras que nacieron a finales de los años 60, según el propio artista, de *una necesidad vital de desintelectualización, de deshinibición intelectual, de la necesidad de una libre expresión*. Los parangóles son fruto de las experiencias de Oiticica con la escuela de Samba Estacao Primera Da Mangueira, de Río de Janeiro. Considerada por el artista como una *obra total*, es una fusión de colores, estructuras, bailes, palabras, fotografías y músicas.

Arriba

Nowhere I (2015), Pedro Osakar

4 Fotogramas del video Nowhere. Disponible en <<https://vimeo.com/109391805>> [consulta: 09.09.2018].

Nowhere, es un proyecto que integra diversas intervenciones en el espacio público de NYC. Un proyecto que de manera general, experimenta los no-lugares, como un tiempo y un espacio que se constituye en medio de la nada. El proyecto también forma parte de un juego de ideas: *somewhere in the middle of nowhere*. Mientras que las palabras de Walt Whitman evocan la experiencia desoladora frente al paisaje vacío por dominar, este proyecto surge en el espacio urbano. Es la misma experiencia moderna que convierte a la ciudad en una jungla de hormigón y cristal. La ciudad es un lenguaje, un archivo de posibilidades, y caminar es el acto de hablar ese lenguaje, de seleccionar de entre esas posibilidades. Disponible en <<http://pedroosakar.com/portfolio/nowhere-2015/>> [consulta: 09.09.2018].



El espacio, como producto social, tiene implícita una gran fuerza transformadora. El espacio es un proceso dinámico, en cambio continuo. La calle ha seguido produciendo espacialidades complejas. Las formas de protesta política en el espacio público han venido expandiéndose. Las formas de ocupación han ido mutando. La puesta en práctica de movimientos de acción directa como *Reclaim the Streets*, que surgen en Londres a comienzos de los 90, mezclan el ocio contracultural y la acción política. Al tiempo, surgen nuevos vocabularios y tácticas de protesta en relación a los movimientos antiglobalización y las *okupaciones disidentes* en las diferentes plazas de Occidente. Se trata de tipologías espaciales que, de forma viral, se han ido expandiendo, así como de todo un repertorio de panfletos, pancartas, fotografías, fruto de movilizaciones sociales tan diversas como las maneras en que se ocupan las calles y plazas. La calle *okupada* de Claremont Road fue uno de los primeros movimientos ingleses contra el absurdo y la desproporción de las obras públicas sobredimensionadas. Surge en un barrio de Londres para obstaculizar el proyecto del Departamento de Transporte que quiere demoler modestos edificios históricos para construir una autopista¹⁰. Con el lema *reclaim the streets* (*reclama, recupera, okupa las calles*) se actuó durante la segunda mitad de los años 90, organizando fiestas *raves* anticapitalistas y subculturales en plena calle, cortando el tráfico y la actividad comercial e improvisando efímeros mundos lúdicos y desenfadados. Su actividad reivindicativa se desarrollaba de forma festiva, adaptando las acciones e iniciativas a las condiciones de lo posible. No se solicitaban permisos, su localización se difundió mediante el boca a boca en el último momento y las fiestas podían estallar por sorpresa. *Se trata de la apropiación temporal del espacio público utilizando los cuerpos, la creatividad y la música. Una mezcla demasiado agradable y alegre para poder ser rodeada y desalojada por la fuerza sin más, y al mismo tiempo suficientemente eficaz, en tanto disrupción del tráfico y del consumo cotidiano*¹¹.

10 RAMÍREZ BLANCO, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Ediciones Cátedra.

11 HAMM, M. (2002). *Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local*. Traducción castellana de M. Expósito a partir de la versión inglesa de A. Derieg. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0902/hamm/es/print#_ftnref4> [consulta: 09.09.2018].

Arriba

Ciudadanos de Brooklyn fue un proyecto que se desarrolló durante el verano de 2017. Se repartieron gratuitamente 150 camisetas en la calle a todos los vecinos que quisieran participar en el proyecto, con la única condición de fotografiarse con la camiseta puesta. Instalamos un puesto en cada esquina de la calle a lo largo de Nodstrand Avenue entre Eastern Parkway y Atlantic Avenue. En la imagen de arriba a la derecha materiales del proyecto Ciudadanos de Brooklyn en la Galería En las imágenes de la izquierda, estudiante afroamericano de Bedford Stuyvesant y un vendedor de fruta de Crown Heights con la camiseta negra



BREXIT, BREXIT, BREXIT!!! Y a tomar por saco (2016). Pedro Osakar
 Queen Portrait (Óleo sobre lienzo) y vinilo rojo y azul sobre la pared. 140x140cm.
 La fetichización del término BREXIT y su utilización desmesurada por parte de un nuevo nacionalismo británico, se contraponen con dos de los iconos pop de su tradición cultural y política. La Union Jack y la imagen de la Reina Isabel II, parecen quedar al margen de todo el debate. La frase final, *y a tomar por saco*, subraya una disposición kisch a modo de altar y los une de manera paradójica e irónica.
 Disponible en <<http://proyectocoro.blogspot.com/search?updated-max=2015-10-06T14:06:00-07:00&max-results=20>> [consulta: 09.09.2018].

Las ciudades, por otro lado, encierran un repertorio infinito de dispositivos que hemos incorporado a nuestro imaginario. Las ciudades son, en sí mismas, fuentes de imaginarios y espacios para la representación. Pueden contener artefactos con un potencial político evidente. Gran parte de las acciones políticas en el arte han venido utilizando mobiliario urbano diseñado previamente para otros fines como, por ejemplo, la publicidad. El propósito de algunas iniciativas ha sido el de subvertir los mensajes institucionales y desenmascarar los símbolos y emblemas habituales del espacio público. La perturbación como estrategia puede darse como respuesta del desacuerdo. *Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y surgen como campos de conflicto. Reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible, es quizás la primera responsabilidad política de la cual el historiador, el filósofo o el artista deben asumir el riesgo y la paciencia*¹². Group Material inicia el proyecto *Subcultura*¹³, que propone la utilización del espacio de la publicidad para el arte. Alquila 2700 espacios publicitarios en la línea IRT del metro de Nueva York e invita a más de 100 artistas a intervenir en ellos. De esta forma, los proyectos realizados por artistas como Les Levine atienden a los códigos de la cultura de masas y se establecen en base a discursos críticos e irónicos que estimulan la reflexión. El espacio público acumula, en este sentido, un conglomerado de relaciones espaciales. Funciona como una construcción cultural en donde no pasa desapercibido el poder de las representaciones.

Por otro lado, surgen reflexiones y contradicciones complejas en torno a los usos del espacio público y de las estrategias de representación de la realidad. Algunas tienen que ver con los sistemas mismos de representación y su capacidad para manipular la realidad o, por el contrario, para mostrar y documentar la veracidad de las relaciones cotidianas. En este sentido, el documental desarrollado por Philippe Parreno utiliza la estrategia de intervenir directamente en la realidad. *No More Reality, the manifestation* (1991) documenta un suceso. Parreno reunió a un grupo de escolares de entre siete y ocho años en su patio de recreo en Niza y les explicó el concepto de manifestación para invitarles a continuación a que idearan una ellos mismos.

¹² DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

¹³ ASHFORD, D. (2009). *Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real*. Traducción castellana de M. Expósito. Disponible en <<http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es>> [consulta: 09.09.2018]. Doug Ashford, refiriéndose al proyecto *Subculture (Anuncios en la Línea de Metro IRT)* (NY, 1983) de Group Material, señala: *Los espacios públicos de la ciudad de Nueva York no tenían por qué dejar de ser lugares donde reconstruir la imaginación colectiva, y pensábamos que la publicidad, en 1983, era una práctica válida para ejercer ese tipo de reinvencción, en tanto en cuanto servía para evitar el tipo de jerarquías que están implícitas en las colecciones de arte y en los archivos privados. Subculture consistía en 2700 paneles colocados en los espacios publicitarios del metro de Nueva York. Se podría decir que la presencia en estos espacios de pinturas, en lugar de anuncios impresos, constituía un desplazamiento lo bastante radical como para provocar deleite.*



Crean el eslogan para la campaña que presidirá la marcha: *No more reality!* El documental expone la inocencia y el entusiasmo infantil, así como el idealismo imposible. El video recrea todos los elementos que definen una protesta. Para Philippe Parreno: *La realidad puede ser manipulada y es constantemente manipulada. Decir "no más realidad" significa comprometerse en este proceso de recreación y reinención de lo real. Pero este proyecto específico se centró en una decodificación de imágenes, un análisis del efecto que tienen en nosotros. Sigo manteniendo que no hay una diferencia fundamental entre la realidad, las imágenes y los comentarios. Busco dimensiones de espacio y tiempo en las que estos tres elementos puedan ser comprendidos simultáneamente*¹⁴.

Al descontextualizar el video e insertarlo en el museo o en la galería, el video pierde su autenticidad. Se incorpora la pregunta sobre qué es real y cómo se nos muestra esa realidad supuesta. El video pierde su significado cuando se transmite en contextos distintos a los de la obra del artista. *En la televisión, las imágenes nunca captan lo real –es decir, lo que realmente existe–, son simplemente construcciones que crean un efecto de realidad. La participación de los niños pone de relieve esta "fantasía" de imágenes. Del mismo modo, en la primera parte del programa, la metáfora de la Torre de Babel indica un lenguaje que no tiene interfaz con lo real y que ya no lo representa*¹⁵.

Los desplazamientos suelen ser contradictorios, convierten en ambiguos los enunciados al salir fuera del contexto del que parten. El dilema que surge con el arte político viene dado por el contexto en el que se propone. Se suscita la pregunta: ¿dónde es más eficaz situarlo?, ¿dentro o fuera de la institución?, ¿en el espacio público de la calle o en la galería privada? Superada ya la dependencia con el cubo blanco y con los circuitos del mercado, las manifestaciones artísticas empiezan a prescindir de los espacios tradicionales. La lucha entre el compromiso personal y político se manifiesta de una forma inquietante.

14 PARRENO, P.(1995). Philippe Parreno: *Real Virtuality*, Art Press, (208), citado por T. Beyler en *No More Reality II (La manifestation) 1991*. Disponible en <<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034760&lg=GBR>> [consulta: 08.10.2018].

15 *Ibid.*

Bandera + 016 + Perdonen las molestias pero nos están asesinando (2018)

Vinilo textil sobre las telas estampadas de la India. Algodón. 210x240cm c/u

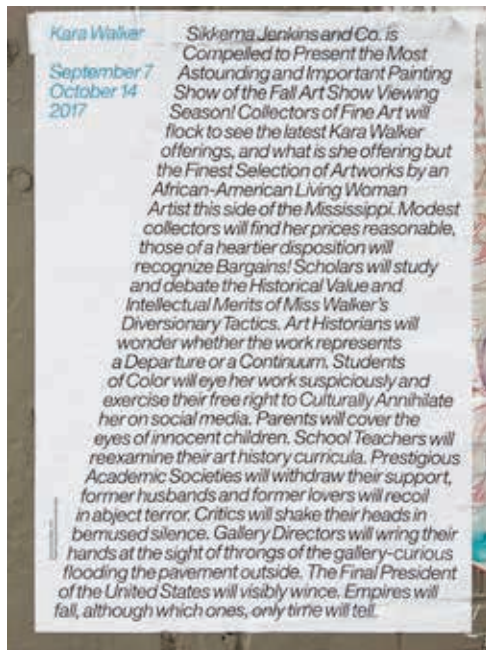
Pedro Osakar y los alumnos y alumnas del Master de Producción e Investigación en Arte del curso 2017-18

Desde la idea de *globalización*, el trabajo es parte del resultado de un debate con alumnos y alumnas de posgrado de la Universidad de Granada sobre:

1. La Mercancía. 2. Las Imágenes. 3. El comercio. 4. La componente humana. 5. Un estudio de intervención en el espacio público.

A partir del debate para la resignificación de las telas de origen indio como soporte para la intervención en la celebración del 1º de Mayo se reflexiona sobre la condición de signo, señal o símbolo del resultado y se valora el carácter que puede llegar a adoptar el resultado como, tela, bandera, estandarte, emblema...

Disponible en <<https://roundtripimages.blogspot.com/>> [consulta: 09.09.2018].



Kara Walker Statement (2017)

Con motivo de la exposición celebrada en la Galería Sikkema Jenkins & Co. de Nueva York entre el 7 de septiembre y el 14 de octubre de 2017, la artista mandó colocar este cartel por las calles, alrededor de la galería.

Disponible en <<https://www.sikkemajenkinsco.com/kara-walker-2017>> [consulta: 09.09.2018].

El 7 de septiembre de 2017, Kara Walker inauguraba en la galería Sikkema Jenkins & Co. de Nueva York una exposición individual. Su extenso y barroco título ya advertía la puesta en escena: *Kara Walker: Sikkema Jenkins & Co. se ve abocada a presentar la exposición de pintura más asombrosa e importante de la programación de la temporada de otoño*. Antes de la inauguración, hace un comunicado de prensa y al mismo tiempo lanza copias de ese comunicado, empapelando la ciudad de Nueva York. En el texto hace una crítica al éxito de las exposiciones anteriores de Walker, como su instalación para *Creative Time A Subtlety* (2014), también conocida como *Marvelous Sugar Baby*. Esta última instalación, en una fábrica de azúcar abandonada de Brooklyn, atrajo a multitudes, convirtiéndose en un éxito. A modo de emblema crítico, Kara Walker desvela en el comunicado las contradicciones inherentes de entender el arte como un lugar para la reflexión y la exploración privada e íntima, mientras que, por otro lado, argumenta la necesaria activación del discurso político y la denuncia. Algunas de sus reflexiones pasan por poner en crisis la doble condición del artista: primero, como sujeto reflexivo, fruto de una experiencia profundamente interior; y segundo, como sujeto político, con disposición a intervenir políticamente la realidad desde el espectáculo del arte. Al mismo tiempo, las palabras de la artista expresan su agotamiento, desde la posición que se espera de ella, como referente de resistencia en estos tiempos brutales de política racista supremacista de Donald Trump en los Estados Unidos. Aunque cansada de representar su género y raza, no abandona su voz de activista-artista y explica el lugar del artista en la encrucijada del mercado del arte.

*Los Estudiantes de Color observarán el trabajo con recelo y ejercerán su derecho a Machacarlo Culturalmente en las redes sociales. Los Padres tapan los ojos de los niños inocentes. Los Profesores de Secundaria reexaminarán sus currículos de historia del arte. Las Sociedades Académicas de Prestigio retirarán su apoyo, los ex-maridos y los ex-amantes rechazarán lo espantoso. Los Críticos sacudirán la cabeza en un silencio desconcertante. Los Directores de la Galería se frotarán las manos ante la vista de multitudes que se agolparán en la calle. El Último Presidente de los Estados Unidos se sorprenderá. Los Imperios caerán, aunque cuáles, solo el tiempo lo dirá*¹⁶. El espacio público ahora, para Walker, es un espacio determinante. Con un tono a la vez desafiante e irónico, se anticipaba a la expectativa del público, marcando el tono, induciendo y produciendo nueva subjetividad. Hoy sabemos que el espacio público del arte se expande, además, tanto a las redes sociales, que pueblan nuestros móviles, como al espacio que recorremos cotidianamente en las ciudades que habitamos.

Pedro Osakar

¹⁶ Nota de prensa de la exposición. "Kara Walker: Sikkema Jenkins and Co. is Compelled to present The most Astounding and Important Painting show of the fall Art Show viewing season!" Nueva York, 7 de septiembre de 2017. Se puede consultar el texto completo en <<https://news.artnet.com/app/news-upload/2017/08/kara-walker-press-release.pdf>> [consulta: 08.10.2018].

inconsolable, fra
infalible, ilustre,
incendiaria, felina,
categórica, escandal
paciente, versada, m
inconsciente, inaliena

original,
aditiva, iluminada,
doxa, profunda,
asiosa, inévola, pétillante,
misteriosa, heral, malsana,
fastuosa, hucada, insignificante,
desgarbad, engañosa, fraudulenta,
recatada, justa,
presiosa,
rigorosa,
ca se
medida,
mana,
ca
ca

Estatutos y arbitrajes



Los casos de desacuerdo son aquellos en los que la discusión sobre lo que quiere decir habla constituye la racionalidad misma de la situación de habla. En ellos, los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras. Hay toda clase de motivos para que un x entienda y a la vez no entienda a un y: porque al mismo tiempo que entiende claramente lo que le dice el otro, no ve el objeto del que el otro le habla; o, aun, porque entiende y debe entender, ve y quiere hacer ver otro objeto bajo la misma palabra, otra razón en el mismo argumento.

Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, 1996

No hay nada que nos enseñe mejor a ver la realidad que nuestra propia lente, con sus personales filtros; el resto depende de hacia qué contextos y a qué épocas dirijamos la mirada. Podemos abstraernos del mundo que nos rodea o podemos involucrarnos en entender su dimensión social, económica, política y cultural. Desarrollar la *capacidad de afectación* requiere algo más que desplegar señales que nos hagan visibles como seres con empatía. Es la fuerza con la que desplegamos la acción la que determina nuestro compromiso. Nos recuerda Brian Massumi¹ que nuestros cuerpos se definen por las capacidades que presentan a cada paso. El cuerpo es, en potencia, lo que puede hacer mientras avanza. La habilidad de un cuerpo para afectar o ser afectado, o su poder de existencia, no es algo fijo. Esta *teoría del afecto* nos lega, además, un extenso glosario de términos que proponen describir aquellas experiencias afectivas que, en su intensidad, son difíciles de traducir al lenguaje oral o escrito.

¹ MASSUMI, B. (2015). *The Politics of Affect*. Londres: Ed. Wiley.

Arriba
«*Arbitraje de los desencuentros*» y «*Estatuto de los afectos*» (2016). Asunción Lozano
Ambos libros se muestran en vitrinas cerradas.

Izquierda
«*Glosario de atributos*» (2016). Asunción Lozano
Del libro: "Glosario de Atributos" se editan dos únicos ejemplares. En él se reúnen los 783 adjetivos calificativos en femenino singular, presentes en el Diccionario de la Lengua Española. La obra se compone de uno de los libros editados, expuesto y contenido en una vitrina de pared y 3 fotografías digitales de gran formato que documentan el resultado de la acción al destruir el otro ejemplar. En el transcurso de la acción, realizada el 8 de marzo de 2016, se arrancó y arrugó cada una de las 60 páginas. Detalle de la performance. Disponible en <<http://asuncionlozano.com/portfolio/glosario-de-atributos/>> [consulta: 12.09.2018].



*-Umbral; Cuerpo; Tendencia-Intensidad; Calidades de vida; Retorno afectivo;
 Acontecimiento; Virtual-Pragmática; Redoblando-Emoción; Contención;
 La autonomía del afecto-Escape; Percepción de percepción-Afecto de vitalidad;
 Remanente-Exceso; Shock; Micropercepción; Haciendo Mundo;
 Actividad desnuda-Suspense; Política Afectiva; Sintonía Afectiva;
 Individuación colectiva- Emergencia; Pertenencia; Política Estética;
 Alter-política afectiva; Ecología de prácticas²-*

Para Massumi³, son los afectos los que nos conectan con los otros cuerpos. Son nuestra forma de participación en procesos que traspasan la individualidad y contienen a su vez la potencialidad de sintonizar afectivamente con una multiplicidad de cuerpos. Las estrategias de afectación orientan al espectador en modos muy diversos, en función de los contextos.

Este escrito quiere recuperar el entusiasmo por las experiencias, en especial, aquellas que ponen en valor los afectos como potencia para la acción, para conectar, para comprometer, entendiendo que los *afectos actúan* e inducen al pensamiento crítico. Desplazarnos por el territorio del arte supone poner en juego un amplio repertorio de herramientas intelectuales, así como un vasto universo de emociones, pasiones y sensaciones. En demasiadas ocasiones, lo experimentado no tiene su correspondiente correlato en palabras. Así que disponer de ese *glosario de lo afectivo* nos resulta bastante conveniente.

La creación artística abre infinidad de posibilidades para revisar la realidad de forma crítica. Para el artista Thomas Hirschhorn, *el arte es una herramienta, o un arma, para conocer el mundo, una herramienta para enfrentarme a la realidad y para experimentar el tiempo en el que vivo*⁴. Es fácil ver cómo las motivaciones en los discursos de los artistas proyectan circunstancias políticas, económicas y sociales particulares de cada época y contexto.

² MASSUMI, B. (2011). *Palabras clave para el afecto*. *Exit Book*, (15), 22-31. En este artículo el autor enumera y explica cada uno de estos conceptos que ha venido desarrollando a lo largo de toda su obra escrita.

³ *Ibid.*

⁴ HIRSCHHORN, T. (5 de abril de 2014). *Letter to Joanna (some thoughts about "the political", about "art", about "dilemma" and about "boycotting")*. Disponible en <<http://www.thomashirschhornwebsite.com/letter-to-joanna-some-thoughts-about-the-political-about-art-about-dilemma-and-about-boycotting/>> [consulta: 09.09.2018].



Advertimos, de igual modo, algunas coincidencias y rastros comunes: el interés por lo personal, lo biográfico y por el relato de la memoria, la búsqueda de nuevas subjetividades, la denuncia de conflictos y situaciones traumáticas, la radicalización en la exhibición de lo cotidiano en contextos de crisis, la mediación con el contexto... Es necesario, no obstante, tomar conciencia de la complejidad de los procesos y observar cada obra desde la gran cantidad de variables que entran en juego en el hecho creativo: la intención del artista, los modos en que se formalizan los relatos, la recepción activa en el espectador o los mecanismos desplegados para la mediación. Pero, como dice Félix Guattari: *¡No se trata de tener a los artistas por los nuevos héroes de la revolución, por las nuevas palancas de la Historia! El arte aquí no es solamente obra de los artistas patentados, sino también de toda una creatividad subjetiva que atraviesa las generaciones y los pueblos oprimidos, los guetos, las minorías...*⁵.

En nuestra cotidianidad, podemos sentir el peligro, la gravedad, el desastre, la incomodidad del sistema y las injusticias de la aplastante economía de mercado, pero para Rancière, a día de hoy, los hechos han perdido consistencia a favor de un análisis de los mecanismos que nos acercan a la propia realidad: *[que] los hechos carecen de importancia y que lo importante es el análisis y la interpretación porque estamos más allá de todo, en un pos infinito. Aquí vemos claramente que estamos ante una forma de administrar la opinión en donde los hechos han dejado de ser necesarios y donde lo importante es integrarlos en un sistema de explicación preexistente y, por consiguiente, no hace falta que los hechos sean verdad*⁶.

5 GUATTARI, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. La cita en p.112.

6 FEBBRO, E. (22 de abril de 2019). Jacques Rancière: "No estamos frente al capitalismo, sino que vivimos en su mundo" [entrevista a Jacques Rancière]. *Revista De Frente*. Disponible en <<http://revistadefrente.cl/jacques-ranciere-no-estamos-frente-al-capitalismo-sino-que-vivimos-en-su-mundo/>> [consulta: 09.09.2018].

Izquierda

Situations, or how to fill the voids between people (2010). Asunción Lozano
Videoinstalación en dos pantallas. Video Bicanal 17'19" minutos.
Disponible en <<https://vimeo.com/61889880>> [consulta: 09.09.2018].

Derecha

Detalle de la acción realizada en Nueva York. Disponible en <<http://asuncionlozano.com/portfolio/video-situation/>> [consulta: 09.09.2018].

En nuestros días, la actividad de los artistas no consiste ya tanto en crear imágenes que concreten, representen o evoquen los rasgos esenciales de nuestra experiencia de vida real, como en proponer imágenes que, correspondiendo al nivel de complejidad de los órdenes de lenguaje y deseo que predominan en el mundo, indaguen acerca de los diferentes modos en los que nos sería posible relacionarnos críticamente con él y en él. El arte debe coincidir con el mundo ya no en su fractura, como pretendían las rupturistas prácticas de las vanguardias –no hay fragmentación en nuestro universo de vida, en él la multiplicidad surge de forma espontánea– sino en su sutil complejidad⁷.

Así, las preguntas se multiplican: ¿Cuál es la manera más eficaz de problematizar la realidad? ¿Cómo invitar al espectador a descifrar los discursos, inscritos o no, en las imágenes? ¿Cómo favorecer que la experiencia frente a la obra de arte impulse una reflexión crítica en el espectador? ¿Cómo utilizar la empatía y las emociones como estrategias para apelar y activar el pensamiento del espectador? Va a ser necesario, incluso, problematizar y deconstruir los discursos, las narrativas y su escenificación en el arte, para llegar al conocimiento de su complejidad.

Este escrito pretende pensar las obras de algunos artistas que tienen la capacidad de activar el pensamiento crítico. Veremos cómo, en lo formal, estas propuestas requieren de la experimentación directa del espectador, de un interés por acercarse a lo real y a lo inmediato. Expondremos obras, por tanto, que se acercan al *mundo real*, al *espectador real*, según las claves con las que Paul Ardenne define el *arte contextual*⁸, obras que experimenta *la acción, la interacción y la participación*. En todas ellas se potencia el espacio de relación con el espectador como una forma de afectación. Como nos sugiere también Mieke Bal: *Si la imagen es performativa, se mueve, afecta, transforma*⁹.

Uno de los artistas en los que estamos especialmente interesados es Pierre Huyghe. En noviembre de 2011 presenta la exposición *J'intensifie ce qui est là*, en el museo Pompidou de París. Huyghe representa claramente las complejidades a las que nos hemos referido. Al artista le interesa *producir situaciones*. Su trabajo consiste en *intensificar* lo que hay en el museo. Los espectadores son entendidos como testigos directos. En la entrada a la exposición, un joven pregunta tu nombre y, como se solía hacer en los salones aristocráticos, te anuncia en voz alta. Como espectador, pasas inmediatamente a formar parte de un ecosistema en el que, además del público que concurre al evento, hay poblaciones de abejas, hormigas y arañas que han creado, sin control ni guión establecido, minúsculas veredas en la sala. Hay acuarios en donde los cangrejos ermitaños se esconden bajo las piedras y los nenúfares. Hay también patinadores profesionales que se deslizan sobre una pista de hielo ubicada en una de las salas; actores con máscaras de animales que se paran a observar los monitores en donde se proyectan documentales en los que ellos son protagonistas. Y se pasea también, por los pasillos y salas del museo, *Human*, un galgo de color blanco con una pata teñida de rosa fucsia, el mismo galgo que un año antes se podía ver en Kassel formando parte de la obra *Untitled*, en Documenta 13. En *J'intensifie ce qui est là*, las situaciones también dependen de los biorritmos de aquellas plantas y animales que habitan la exposición. Los *encuentros* forman parte del desarrollo de la obra, que se desenvuelve según la contingencia y el azar. El espectador está expuesto a un *ecosistema de afectos* en donde las relaciones entre las distintas especies, encuentran sentido a las experiencias de vida real. Huyghe¹⁰ concibe la realidad como asociaciones compuestas por elementos humanos y no humanos, organismos individuales y colectivos (como los seres humanos, un enjambre de abejas y una colonia de hormigas), cada uno con sus propias divisiones de trabajo, formas de organización social e inteligencia. Todos estos elementos están vinculados entre sí a través de procesos biológicos o sociales; todos están integrados en diferentes procedimientos con respecto a la reproducción, disgregación y declive. Se produce la obra de manera que ya no depende únicamente de la subjetividad del autor, sino que pone en juego un ritual de relaciones diverso y plural.

7 PRADA, J. M. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà Editorial. La cita en pp. 21-22.

8 ARDENNE, P. (2016). *Un arte contextual*. Murcia: Cendeac.

9 BAL, M. (2015). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal. La cita en p. 234.

10 VON HANTELMANN, D. (2017). Thinking the Arrival: Pierre Huyghe's *Untitled* and the Ontology of the Exhibition. *The documenta Issue*, (33), 89-96.

Disponible en <http://www.on-curating.org/issue-33-reader/thinking-the-arrival-pierre-huyghe-untitled-and-the-ontology-of-the-exhibition.html#_X3M3QYtMzY0p> [consulta: 09.09.2018].



En 2003, Donna Haraway publica *Manifiesto de las especies de compañía*. En el libro, se interroga sobre la manera en que se ha de aprender una ética y una política comprometidas. Nos podemos preguntar: ¿en qué puede ayudar a la especie humana el estar en relación con los animales de compañía? A lo que Haraway responde: *Es un modo de hacerme más mundana; más alerta a las demandas de la alteridad significativa en todas las escalas que el hacer mundos más habitables demande*¹¹. Con todas las urgencias ecológicas y políticas en las que vivimos, su respuesta es más que convincente. Una parte importante del proyecto de Haraway es repensar la humanidad desde *el llegar a ser con*.

Para Haraway, el ser humano está irremediamente ligado a *convertirse con* otras especies, y especialmente con los perros. El determinismo genético y la intencionalidad tecnológica no dan soluciones a la teoría de la evolución, importa más *la cohabitación*, precisamente, porque a día de hoy es imposible pensarse en solitario. *Los encuentros, abordajes y acoplamientos* explican de esta forma una teoría en la que se defiende *la coevolución de las especies*.

11

HARAWAY, D. J. (2016). *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, personas y la alteridad*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil. La cita en p.104.

Arriba

Untitled, (Serres vivos y cosas sin vida, realizadas y no realizadas) (2011-2012). Pierre Huyghe

Vista de la instalación en Kassel en el marco de la Documenta de Kassel de 2012. Durante el tiempo que dura la exposición, el artista comparte el Parke Karsaue con su perro 'humano' que tiene una pierna teñida de color rosa. En el mismo espacio, una escultura que ha colocado el artista, tiene la cabeza cubierta con un panel de abejas, que revolotean en un claro del bosque lleno de escombros.

Pierre Huyghe dice que la vida es el interés central de sus prácticas artísticas: "Estoy interesado en cómo cuantificar las diferentes variaciones de estar vivo... cómo intensificar la presencia de las cosas." Muchas de sus actuaciones, películas y piezas de instalación emplean una variedad de criaturas vivientes -insectos, plantas, animales y seres humanos- con el fin de explorar su comportamiento e interacciones. Estas obras se convierten en laboratorios para articular fenómenos sociales complejos, la precaria distinción entre ficción y realidad y los sistemas de creencias contemporáneos. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=CyXy7Aok_WMJ> [consulta: 23.09.2018].

En verano de 2014, Marina Abramović inaugura en la Serpentine Gallery de Londres la exposición *512 horas*. Al igual que en su mediática exposición de 2010 *La artista está presente*, en el MoMA de Nueva York, la artista acompaña al público ocho horas diarias, durante seis días a la semana, a lo largo de los dos meses que dura la exposición. En este caso, sin embargo, la experiencia que propone Abramović al espectador cambia por completo. La galería, ahora, se convierte en un espacio libre de dispositivos tecnológicos. Los teléfonos móviles y cualquier otro dispositivo electrónico están prohibidos en la sala. Se confieren al espectador dos circunstancias novedosas: la primera, que no puede dar cuenta de lo sucedido a través de los medios o redes sociales; la segunda, al espectador se le evitan distracciones innecesarias en la promesa de una experiencia total. A los asistentes se les facilita, además, unos auriculares que les aíslan completamente del ruido exterior. La experiencia, de esta manera, queda inmediatamente intensificada. Tomas conciencia de estar contigo mismo, con el espacio y con los objetos que compartes con los demás. La artista y su equipo de ayudantes te invitan a realizar, desde el cuidado atento, una serie de ejercicios que te permiten tomar conciencia física y mental de tus propios movimientos: posar en el escenario inmóvil como una escultura viviente, desplazarte con lentitud; sentarte en sillas para observar distintos planos de color primario; recostarte en unas hamacas para que los ayudantes, o la propia Marina Abramović te arropen con una leve manta; separar un montoncito de semillas de arroz, trigo y lentejas, y contar cada uno de los granos, todo ello, desde la serenidad de dedicarte un tiempo sin prisas, un tiempo silencioso y tranquilo. Dice Mieke Bal¹² que el afecto es una intensidad móvil, que flota en el espacio y emana de los objetos, tanto como de los sujetos. El afecto es un término global para un rango de estados emocionales.

Marina Abramović es una artista que, a lo largo de las décadas, ha ido evolucionando en relación directa con las pulsiones sociales y políticas del momento. Sus intereses están centrados en intensificar las acciones, las experiencias, e incorporar la empatía hacia el otro como una forma de conexión con los demás y con la realidad. En esos encuentros, Abramović nos proporciona el acercamiento a las cosas mismas. En el inicio de una nueva *era de lo cercano*, la *era de la presencia real* supone tener un sitio físico y un tiempo concreto en el que actuar, intervenir y observar.

Si además de señalar el contexto y lo cotidiano, se muestra empatía con los conflictos del presente, es entonces cuando, justamente ahí, la mirada se hace política. Hemos de asumir, como nos hace ver Butler, que todos estamos en la precariedad: *Nuestro primer interés por el otro es, porque es condición de nuestra supervivencia*¹³.

*De acuerdo con la concepción performativa del arte, el arte participa de lo político, no lo representa sin más: en vez de meramente criticar, interviene. Para que tal interferencia sea posible, el arte necesita poseer y aportar agencia*¹⁴.

Los artistas han imaginado una transformación de la sociedad y, en relación a ello, la transformación de las subjetividades. Perseguir una utopía requiere una actitud subversiva y radical, a veces irreverente, cuyas formalizaciones plantean desacuerdos, discrepancias y, en algunos casos, más violencia. Es necesario pensar la vulnerabilidad de los cuerpos para poder responder a las distintas crisis: la violencia de género, la crisis migratoria, la ecológica... En los días de la inauguración de Documenta 14 en su sede de Atenas, Annie Sprinkle y Beth Stephens presentaron una propuesta desenfadada que contrastaba con el tono de la crisis de las migraciones que estaban sucediendo en esos momentos en Grecia. Instalaron una cama en el vestíbulo del EMST. National Museum of Contemporary Art. Ambas, recostadas, se ofrecían a abrazar durante 7 minutos a aquellos visitantes que quisieran participar en la acción. La acción planteaba una respuesta activa a las agresivas medidas políticas que se estaban tomando contra los cuerpos vulnerables de los refugiados que llegaban a las costas de Grecia.

12 BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

13 BUTLER, J. (2010). *Marcos de guerras. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.

14 BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.



La hoja de sala que se presentaba apuntaba:

Ellos dicen: cierran las fronteras.

Nosotras decimos: abraza.

Ellos dicen: construye un muro.

Nosotras decimos: abraza.

Ellos dicen: teme al extranjero, mira al extranjero. Ellos dicen: alaba al individuo, compite, gana.

Nosotras decimos: abraza¹⁵.

En ocasiones, como estas que nos ocupan, la búsqueda de la transformación de los contextos y de los sujetos se desplaza en una dirección pedagógica. Annie Sprinkle y Beth Stephens, ambas artistas y activistas, persiguen luchas afectivas para movilizar el pensamiento crítico. Proponen un nuevo campo de investigación, *SexEcology*, que explora los cruces entre el ámbito de la sexología y la ecología. Usan para ello las herramientas de las artes visuales, la performance, el teatro experimental, el video y la fotografía, el activismo político y el medio ambiental, para difundir su posición ecosexual. Paul B. Preciado las define como *precursoras de una alianza queer entre disidencia sexual, sentido del humor y cuidado del planeta. Como trabajadoras en el marco de las utopías experimentales de una pedagogía radical. Re-erotizan el universo, cuestionando la jerarquía de las especies, las definiciones de la sexualidad y la estratificación política del cuerpo*¹⁶.

15 PRECIADO, P.B.: Hoja de sala: Annie Sprinkle y Beth Stephens. *Cuddling Athens*. Performance. EMST. National Museum of Contemporary Art, Athens. 7,8 y 9 de abril de 2017.

16 Documenta 14. Disponible en <<https://www.documenta14.de/en/artists/13487/annie-sprinkle-and-beth-stephens>> [consulta: 09.09.2018].

Arriba

Cuddling Athens (2017). Annie Sprinkle y Beth Stephens. Performance. EMST. National Museum of Contemporary Art, Athens. 9 de abril de 2017

ECOSEX MANIFESTO

(i) WE ARE THE ECOSEXUALS.

The Earth is our lover. We are madly, passionately, and fiercely in love, and we are grateful for this relationship each and every day. In order to create a more mutual and sustainable relationship with the Earth, we collaborate with nature. We treat the Earth with kindness, respect and affection.

(ii) WE MAKE LOVE WITH THE EARTH.

We are aquaphiles, teraphiles, pyrophiles and aerophiles. We shamelessly hug trees, massage the earth with our feet, and talk erotically to plants. We are skinny dippers, sun worshipers, and stargazers. We caress rocks, are pleased by waterfalls, and admire the Earth's curves often. We make love with the Earth through our senses. We celebrate our E-spots. We are very dirty.

(iii) WE ARE A RAPIDLY GROWING GLOBAL COMMUNITY OF ECOSEXUALS.

This community includes artists, academics, sex workers, sexologists, healers, environmental activists, nature fetishists, gardeners, business people, therapists, lawyers, peace activists, eco-feminists, scientists, educators, (r)evolutionaries, critters and other entities from diverse walks of life. Some of us are SexEcologists, researching and exploring the places where sexuality and ecology intersect in our culture. As consumers we aim to buy less. When we must, we buy green, organic, and local. Whether on farms, at sea, in the woods, or in small towns or large cities, we connect and empathize with nature.

(iv) WE ARE ECOSEX ACTIVISTS.

We will save the mountains, waters and skies by any means necessary, especially through love, joy and our powers of seduction. We will stop the rape, abuse and the poisoning of the Earth. We do not condone the use of violence, although we recognize that some ecosexuals may choose to fight those most guilty for destroying the Earth with public disobedience, anarchist and radical environmental activist strategies. We embrace the revolutionary tactics of art, music, poetry, humor, and sex. We work and play tirelessly for Earth justice and global peace. Bombs hurt.

(v) ECOSEXUAL IS AN IDENTITY.

For some of us being ecosexual is our primary (sexual) identity, whereas for others it is not. Ecosexuals can be GLBTQI, heterosexual, asexual, and/or Other. We invite and encourage ecosexuals to come out. We are everywhere. We are polymorphous and pollen-amorous. We educate people about ecosex culture, community and practices. We hold these truths to be self evident; that we are all part of, not separate from, nature. Thus all sex is ecosex.

(vi) THE ECOSEX PLEDGE.

I promise to love, honor and cherish you Earth, until death brings us closer together forever.

VIVA LA ECOSEX REVOLUCION! JOIN US.

Elizabeth M. Stephens

Annie M. Sprinkle



En su manifiesto *ecosexual* declaran: *Acariciamos las rocas, disfrutamos las cascadas y admiramos a menudo las curvas de la Tierra. Hacemos el amor con la Tierra a través de nuestros sentidos... Salvaremos las montañas, el agua y el cielo utilizando para ello todos los recursos necesarios, usando especialmente el amor, la alegría y el poder de seducción*¹⁷.

En esa nueva *pedagogía de los afectos*, se enmarcan las acciones nómadas de *Free Sidewalk Sex Clinic*, que tuvieron lugar en distintas calles y plazas de Atenas y, más tarde, en la ciudad de Kassel para Documenta 14. En esta acción, las artistas y activistas, junto a un amplio panel de expertos –la escritora y actriz Verónica Vera, el curador y artista *trans* Erik Noulette, el activista LGBTQI+ George Kounanis, etc.–, se ofrecían para proporcionar educación sexual espontánea a todo aquel que quisiera acercarse. El público podía recibir consejos de expertos especializados en temas como la eyaculación femenina, la *ecosexualidad* o el activismo ambiental, entre otros.

Adam Szymczyk, director de Documenta 14, propone, desde el arte, superar fronteras, tender puentes, crear una nueva base de convivencia y aprender unos de otros: *Debemos asumir nuestra responsabilidad y actuar como sujetos políticos en lugar de delegarlo en nuestros representantes elegidos. La triste y peligrosa situación política actual en el mundo, impulsada por intereses económicos y fórmulas neoliberales, pone de manifiesto que es necesario movilizar la energía colectiva y actuar*¹⁸. Observamos en los tres casos analizados que las prácticas artísticas mantienen un interés por la interacción y la participación de las audiencias desde el contacto directo. Hay otro tiempo para el espectador en el que *el silencio, el contacto y el estar contigo* a se vuelven imprescindibles. Estas prácticas culturales, eventos mediáticos y experiencias individuales operan enfatizando la cercanía. Frente a los discursos, toman presencia los tiempos y las espacialidades en los que se opera. Toman consistencia los cuerpos y los sujetos a través del paso de lo individual a lo colectivo, en dependencia directa a sus alianzas.

Asunción Lozano

¹⁷ STEPHENS, B. & SPRINKLE, A. *Ecosex Manifiesto* [Entrada blog]. Disponible en <<http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifiesto/>> [consulta: 20.09.2018]. Para más información de las acciones desarrolladas en Kassel, ver <<https://www.youtube.com/watch?v=FGx-s9j6rM>> [consulta: 09.09.2018].

¹⁸ DPA. (7 de abril de 2017). La Documenta 14 en Atenas: "Asumir la responsabilidad política". *El Boletín*. Disponible en <<https://www.elboletin.com/noticia/147812/contraportada/la-documenta-14-en-atenas-asumir-la-responsabilidad-politica.htm>> [consulta: 22.09.2018].

Izquierda

Ecosex Manifiesto (2011). Disponible en <<http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifiesto/>> [consulta: 20.09.2018].

Arriba

Free Sidewalk Sex Clinic (2017). Annie Sprinkle y Beth Stephens.

Acción colectiva desarrollada el 11 de abril de 2017. En Freedom Park, en Atenas en el marco de la Documenta 14.



C A S O S P R

INTERVE
NCIONE
SENELES
PACIO P
UBLICO

DIALO
GOSC
ONLA
INSTIT
UCION

Instalación: *STOP THE WAR!* como parte de la exposición: *An Incomplete History of Protest: Selections from the Whitney's Collection, 1940-2017*. Whitney Museum of American Art



A C T I C O S

LO PER
SONAL
ES POL
ITICO

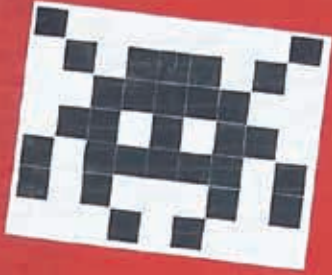
COL
ABO
RACI
NES



MOMENTS
NEVER



KUNTOA



HELLO MY NAME IS:
COST

LIKE THESE
SENES
PACIO P
UBBLICO

**INTERVE
NCIONE
SENELES
PACIO P
UBBLICO**



Jose Luis Lozano

Welcome (2016). Instalación

jose.lozanoj@umh.es

<https://www.youtube.com/watch?v=1Ej4ZyActOs>



El artista y el activista son indiscernibles
Ai Weiwei

El proyecto *Welcome* nace como continuidad a la propuesta artística reivindicativa *COUNTRY REFUGEE* presentada en la Fundación Euroárabe de Altos Estudios en Granada e inaugurada el día 6 de noviembre de 2017. La instalación convierte el espacio expositivo en un campamento de refugiados sembrado de tiendas de campaña cubiertas, cada una, con mantas térmicas.

La instalación *Tent* consta, concretamente, de cinco tiendas de campaña que representan los cinco continentes de acogida, mostrando aquí una crítica directa a la falta de atención por parte de los Gobiernos europeos a los campamentos de refugiados, y cómo estos espacios van envejeciendo con el paso de los años sin que se encuentre una solución a esta problemática y sin que se busque una alternativa de vivienda digna para todas aquellas personas que, por cualquier causa, han tenido que desplazarse de sus hogares buscando un mundo mejor, sin armas y sin conflictos políticos. Una de las cinco tiendas de campaña se presenta sin abertura de entrada a su interior, totalmente precintada, *Blank neopolitical discourses*, y desde su interior se emiten varias voces mezcladas –no logramos identificar a quién corresponden y cuál es el mensaje– que son discursos de distintos dirigentes políticos europeos que se afanan por explicar sus diferentes políticas en lo que a inmigración respecta. Poco a poco los discursos se van mezclando hasta generar un sonido turbulento e incomprensible en el que todas las ideas se amalgaman sin sentido. El resultado es un nuevo discurso político europeo en el cual toda idea es confusa,

José Luis Lozano (Motril, 1985)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 2007. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 2012. Ha realizado estancias en diferentes instituciones y centros de arte de ámbito nacional e internacional, como el University College London (Bentham Project), la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, la Academia de Bellas Artes de Cracovia, el campo de concentración de Auschwitz-Birkenau, el Museo Guggenheim de Bilbao y la Academia de Bellas Artes de Múnich, entre otros.

En el año 2008 inicia su actividad docente e investigadora en el Departamento de Pintura de la Universidad de Granada hasta el año 2014. Actualmente es profesor del Departamento de Arte en el área de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández de Elche.

Ha realizado exposiciones individuales y colectivas tanto de ámbito nacional como internacional: *Broken Faces*, en el Palacio Consistorial La Jabonera (Villanueva de la Serena, Badajoz); *Country Refugee*, en la Fundación Euroárabe de Altos Estudios (Granada); *Fora do Limite*, en la Casa da Cultura de Elvas (Portugal); *Flash Time*, en el Espacio Expositivo Progreso 80 (Murcia); *Boycott Limit*, en el MECA Mediterráneo Centro Artístico (Almería); y la 8ª edición del Proyecto Circo en la II Muestra Internacional de Videocreación, España-Suiza-Cuba, celebrada en la Galería 23 y 12 y en el Centro Wilfredo Lam de La Habana (Cuba), entre las más recientes.

Ha publicado, entre otros, los siguientes trabajos: *Arte panóptico: control y vigilancia en el arte contemporáneo* (Editorial Universidad de Granada), *Literatura, arte y discurso crítico en el siglo XXI. Volumen 3* (Seminario de Estudios Semióticos y de Literatura Comparada, Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas-UMSNH) y *Performance in deutsch als fremd-und fachsprache, linguistik und kulturwissenschaft* (Editorial idiomas Huerber. Universidad Politécnica de Valencia).

Izquierda y derecha
Welcome (2018)

Jose Luis Lozano
Desembarco de patera en el puerto de Motril
Documentación de la instalación



insultante, sin sentido: cada país promete una política de inmigración que acabe con esta masacre diaria en el Mediterráneo, pero todas las políticas juntas no dicen nada. Un taco de folios en blanco al pie de la tienda de campaña nos informa de que las políticas de inmigración en Europa aún están sin redactar, vacías como el taco de folios.

En el frente-centro del espacio, a modo de dársena portuaria, observamos varada una zódiac-patera neumática en cuyo interior podemos observar diversos objetos: una mochila, guantes de lana, restos de comida putrefacta y varios morrales hechos a mano con retales de sacos viejos y dentro de los cuales se pueden adivinar unas botellas de agua que, aunque vacías, nos hablan de un terrible viaje de desesperación y angustia. Vemos también chaquetones medio húmedos y una plataforma de madera destrozada por el golpeo de un viaje turbulento y tortuoso. Arrugado observamos un gran plástico azul que brilla por los restos de sal marina: en un pasado daba cobijo y calor en tan húmedo viaje, ahora cubre casi en su totalidad gran parte de estos objetos de la vergüenza. Esta embarcación, si se le puede llamar de este modo, porque más bien pareciera un pasaporte con sentencia de muerte, es símbolo y medio de transporte de las personas que cruzan unas fronteras de mar que causan tanto horror como alegría por la llegada a un territorio con nuevas oportunidades. Alrededor de la patera, pisoteados sobre el suelo, observamos numerosos panfletos impresos con la Declaración Universal de los Derechos Humanos; yacen en el suelo y pisoteados en señal y símbolo de cómo hoy en día la sociedad desprecia cada uno de los artículos que se describen en la declaración.

Completa la instalación, en la pared y en el suelo, la pieza *Vests lose lives*: tres chalecos salvavidas recuperados en el trayecto de la embarcación de Marruecos a España el día 28 de marzo de 2018. Estos chalecos no salvan vidas, están hechos de un material que no flota. Son chalecos salvavidas falsos, rellenos de espuma de embalaje, que son entregados por las mafias a las personas que viajan en la embarcación. Cada vez se embarcan en peores condiciones, más hacinados y en embarcaciones más precarias. Prácticamente las mafias les envían a una muerte casi segura en las aguas del Mediterráneo (La Información, 2016). La instalación es una crítica directa a las condiciones en las que viajan las personas que huyen de sus países por cualquier causa, y a la falta de escrúpulos de las mafias que negocian insultantemente con estas víctimas del hambre y de la guerra en África.

CHEIK NDIAYE

26-06-2016



Otra de las piezas de la exposición que se presenta imponente en el espacio es *We row together*: dos sillas de madera se dan la espalda compartiendo un mismo remo. Su presencia golpea directamente en nuestras conciencias para hablarnos de que en esta situación los continentes africano y europeo no reman juntos en una lucha compartida, sino que, por el contrario, se dan la espalda en una huida fatal. El velo dorado de la pieza *Gold term* engaña por un instante, asistimos estupefactos a la cruel realidad de su trasfondo conceptual, tan solo su presencia en el espacio expositivo arranca de cuajo la conciencia del espectador. La instalación consta de tres mantas térmicas clavadas en las paredes de la sala con clavos y, pintado en acrílico negro, se pueden leer en el centro de cada manta los nombres y la fecha de la muerte de tres personas que perdieron la vida en la frontera entre Marruecos y España, concretamente en aguas del Estrecho. La manta térmica de nuevo vuelve a ser protagonista de un trance que pretende ser eterno: su color dorado, el que seduce al espectador, lo golpea del mismo modo, llevando la lectura de los nombres al interior de sus conciencias humanas. La terrible realidad del asunto es que son personas con nombres y apellidos como nosotros. La pieza nos muestra cómo miles de personas pierden sus vidas en el mar, que la gran mayoría de cuerpos no son encontrados y, lo peor, que parte de ellos no están identificados, los sin nombre.

José Luis Lozano

Izquierda

Gold Term (2018). Manta térmica con el nombre del fallecido, Cheik Ndiaye el 26-06-2016.

Derecha.

Welcome (2018). José Luis Lozano

Tienda de campaña como las utilizadas por las ONG para la atención a los refugiados.

Página siguiente

Vista general de la instalación y en primer término,

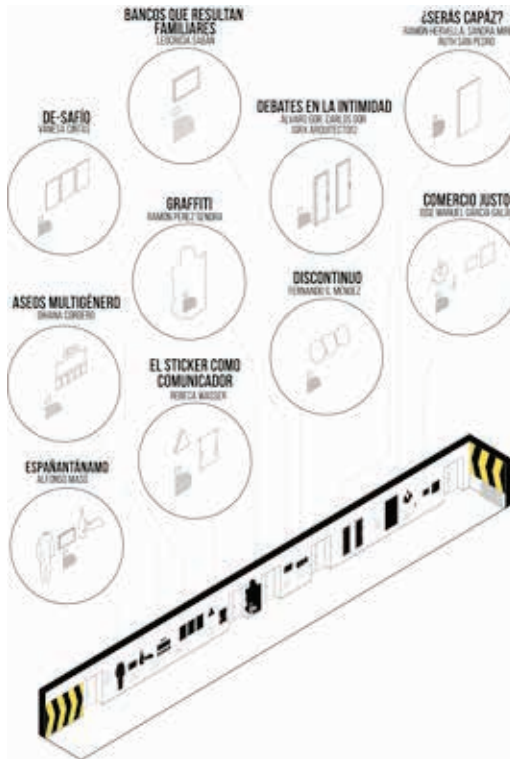
We row together (2018). Dos sillas de madera y remo, como parte de la instalación.





Carlos Gor y Álvaro Gor

Debates en la intimidad (2016). Acción
<http://www.grxarquitectos.com>



El proyecto *Debates en la intimidad*, rescata la cara interior de las puertas de los aseos de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Estas puertas son los lugares donde cristaliza la intimidad del espacio público, donde se genera la atmósfera propicia para la construcción de lenguajes disidentes. Anonimato, intimidad, aburrimiento y espera son los ingredientes necesarios para el surgimiento de formas de expresión liberadas de los ojos del espacio público. Surge la libertad de enjuiciamiento, expresión política, disconformidad, debate y comedia sin tapujos, sin jerarquías estéticas, temáticas o doctrinales. El desplazamiento temporal de las puertas desde el "espacio servidor" de los aseos al "espacio servido" del espacio expositivo, hace referencia a la necesidad de trasladar los términos de la intimidad al espacio público. Así también, la naturaleza del espacio que ha sido transformado y desjerarquizado con la acción expositiva, transforma un espacio de servicio, un pasillo de la facultad, en un espacio expositor y protagonista.

Carlos y Álvaro Gor

Diseño del espacio expositivo (2015)
Carlos y Álvaro Gor.

Definición del nuevo espacio expositivo de la Facultad de Bellas Artes a través de un nuevo marco de señalización en colores negro y amarillo.

Carlos Gor (Granada, 1982) Arquitecto por la E.T.S. Arquitectura de Granada. Estudiante en el Technische Universität de Berlín durante 2006 y 2007. Formó parte del colectivo estudiantil CatarQsIs en el ámbito de la dimensión social y política de la arquitectura y el paisaje. Ha desarrollado la investigación *Arquitectura y territorio en los medios audiovisuales contemporáneos* para el Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la UGR, y dentro del grupo de investigación *Arquitectura y Cultura Contemporánea*. También desarrolló el proyecto *Hacia una arquitectura de tecnología inversa: sistema de dispositivos metropolitanos*, sobre el reciclaje de paisajes para la reactivación de dinámicas metropolitanas. Como arquitecto ha colaborado con diferentes estudios de Berlín, Madrid y Andalucía, destacando la beca Arquia y el trabajo con el estudio de Juan Domingo Santos entre 2011 y 2014 en el proyecto *Atrio de la Alhambra* que se lleva a cabo junto con el arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira. Ha impartido conferencias y ha sido profesor en distintas universidades, escuelas, seminarios y congresos de arquitectura, investigación y cultura contemporánea, siendo premiado y publicado en diversas ocasiones por su trabajo como arquitecto y creador. En 2013 funda la infraestructura profesional GRX Arquitectos y actualmente es profesor de la Escuela Superior de Arte y Diseño de Andalucía (ESADA).

Álvaro Gor (Granada, 1977) Arquitecto por la E.T.S. Arquitectura de Granada. Estudios de Posgrado en la Facultad de Bellas Artes y en la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Granada y en la E.T.S. Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Ha trabajado en diversos estudios de arquitectura y ha participado en varios concursos, destacando la colaboración con Carles Ferrater Lambarri en el primer premio en la Ampliación del Parque de las Ciencias de Granada. Como arquitecto, trabajando de forma no colectiva e independiente, ha realizado varias investigaciones que se han visto desarrolladas de forma teórica y también construida, destacando su TFM en *Arquitectura sobre vivienda/industria* (tutorizado por Juan Domingo Santos), con el que ha participado en varias exposiciones, entre ellas la de los finalistas del concurso de PFC de Arquitectura Pasajes-IGuzzini. Fundador y arquitecto de GRX Arquitectos. Actualmente es profesor de la Escuela Superior de Arte y Diseño de Andalucía (ESADA).



Debates en la intimidad (2016)
Carlos y Álvaro Gor.
Puertas de baño de la Facultad de Bellas Artes de Granada.
2cm x 200cm x 80cm.

Oihana Cordero

Aseos Multigénero (2016). Intervención e instalación
<http://www.oihanacordero.com/aseos-multigenero/>

Aseos Multigénero es una intervención y una instalación que tiene un doble propósito: posibilitar aseos respetuosos con la diversidad de sexogénero y crear un espacio para la reflexión. ¿Por qué se segregan los aseos públicos?, ¿qué implicaciones tiene?, ¿a quién se excluye? Los aseos públicos suelen producir identidades cerradas y estereotipadas basadas en un sistema patriarcal, binario, cisgénero, heteronormativo y capacitista. Esta obra es una invitación a la disidencia, no sólo de los aseos intervenidos de la Facultad de Bellas Artes de Granada intervenidos, sino de todos aquellos aseos que nos encontramos día a día.

La propuesta está enmarcada dentro de un proyecto de investigación que aborda las prácticas artísticas que tienen como objeto el análisis y la transformación de los aseos públicos como espacios de producción y regulación identitaria. Este proyecto –compuesto por artículos, obras, exposiciones y una tesis en curso dirigida por el Profesor Alfonso del Río Almagro de la Universidad de Granada– se centra en las relaciones que se establecen entre poder, espacio e identidad. Desde los estudios visuales y con una perspectiva transfeminista, se siguen las intenciones de la científica Donna Haraway que apela –a través de los conocimientos situados– a la descodificación, la transcodificación, la traducción y la crítica para encontrar mejores versiones del mundo¹.

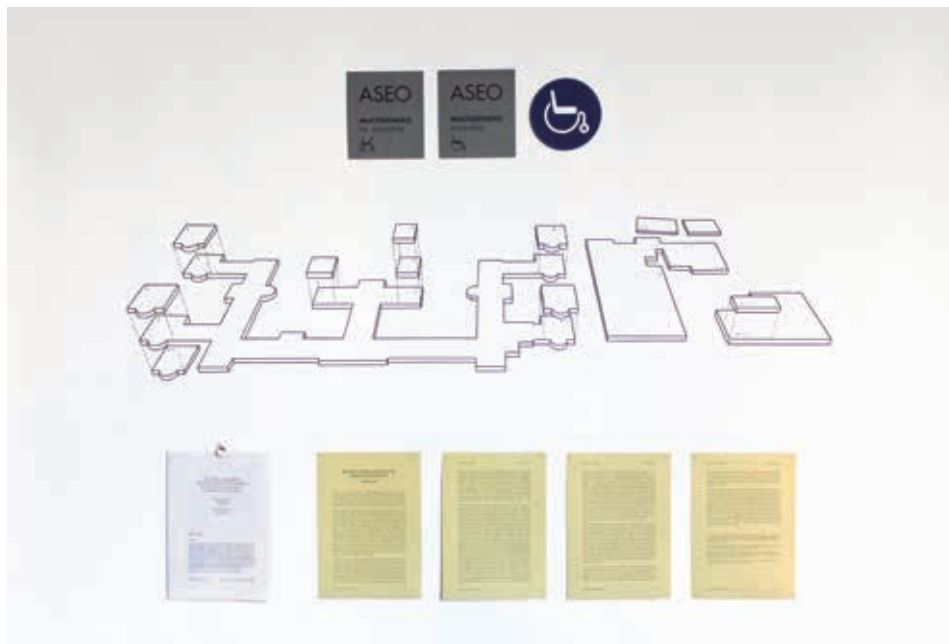
Hay ocasiones en las que el arte nos posibilita intervenir de una forma directa la realidad que nos rodea con el fin de producir otra nueva. En esta ocasión, se propuso una señalética para convertir los 26 aseos de esta facultad en aseos inclusivos respecto al sexogénero. Para el diseño de la nueva señalética se creó el término *multigénero*. En contextos anglosajones, donde ya existían con anterioridad diversas propuestas para aseos inclusivos de sexogénero, la nomenclatura utilizada suele ser *genderneutral*. Si bien esto puede ser útil en voz inglesa (significando neutral con el género o de género neutro), consideré que inventar una palabra sencilla y sonora como *multigénero* resultaba más apropiado para denotar tanto la igualdad de sexogénero como la inclusión de identidades no binarias. Se desecharon otras posibilidades como *mixto*, que habitualmente se entiende sólo para hombres y mujeres, *de todo género* imitando al inglés *all gender* de difícil traducción, *de género diverso* evitado por su complejidad, etc. También se descartó la posibilidad de nombrarlos tan sólo *aseos*, a secas, pues se pretendía denotar la multiplicidad de sexogéneros que existen (y existimos) en la sociedad. En la señalética se evitó, además, realizar representaciones iconográficas

Oihana Cordero Rodríguez (1979). desarrolla su actividad investigadora y docente en la Universidad de Granada mediante contrato predoctoral en el Departamento de Escultura. Con una licenciatura en Bellas Artes (UGR, 2012) y Máster en Producción e Investigación en Arte (UGR, 2013), ha recibido varios premios: el Programada de Ayudas a la Producción Artística 2017 UGR, el Premio Alonso Cano 2012 en Pintura, Mención de Honor en los Premios Málaga 2012, entre otros. Ha realizado varias exposiciones individuales –como *Cuerpos. El tiempo de la sepia* (2018) y *Aseos Públicos* (2013)– y participado en diversas exposiciones colectivas tanto nacionales (CAC Málaga, Casa América Madrid, Galería Alonso Vidal Barcelona, etc.) como internacionales (Instituto Cervantes Nueva York, Kleiner Salon Berlin, Bienal de Florencia, etc.).

Derecha
Aseos Multigénero (2016)
Oihana Cordero.

Vista de la instalación Aseos Multigénero que acompaña a la intervención

¹ HARAWAY, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.



heteropatriarcales, cisgénero y estereotipadas de los conceptos *hombre y mujer*. También se quisieron destacar aquellos espacios no accesibles ni inclusivos con las personas de diversidad funcional. Para ello, cada aseo multigénero llevaba una marca *accesible* o *no accesible*, según correspondiera. Los accesibles se distinguieron con una señalética que recordaba al símbolo internacional de accesibilidad pero que, al contrario que éste, no mostraba una persona (un hombre, en realidad, según nuestras representaciones culturales) sentada de forma estática en una silla de ruedas, sino que tan sólo mostraba la tecnología para la cual eran accesibles estos aseos: la silla de ruedas.

Esta intervención se acompañó de una instalación. En ella se presentaba la nueva señalética de los aseos², un plano de la Facultad de Bellas Artes con la ubicación de todos ellos y dos artículos que reflexionan sobre los aseos públicos y sus vinculaciones con las identidades de sexogénero: "Basura y género" de Paul B. Preciado³, y "Arte, cuerpos y aseos públicos"⁴ una publicación propia junto con Alfonso del Río. El fin último de esta intervención era mantener los aseos multigénero más allá del tiempo de duración de la exposición (27 de enero - 1 de marzo de 2016). Dos años después, los aseos multigénero siguen funcionando. La Facultad de Bellas Artes de Granada tenía una interesante trayectoria en el uso compartido de aseos, provocada por la falta de espacio, lo cual probablemente haya posibilitado la buena aceptación de los nuevos aseos. En una encuesta realizada en junio de 2016 entre parte del alumnado, profesorado y personal laboral, la aceptación (salvo excepciones que han necesitado ser solventadas) fue casi completa: un 94,5% estaba a favor y/o no se oponía a los nuevos aseos y, además, un 65,7% había cambiado sus hábitos a la hora de elegir aseo.

2 Descargable en pdf. para quien desee usarlos en: <<http://www.oihanacordero.com/aseosmultigenerodescargar>>.

3 PRECIADO, P. B. (2006). Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino. Disponible en <<http://www.hartza.com/basura.htm>> [consulta: 09.02.2012].

4 DEL RÍO ALMAGRO, A.; CORDERO RODRIGUEZ, O. (2015). Arte, cuerpos y aseos públicos. Estrategias artísticas de cuestionamiento de los dispositivos arquitectónicos de segregación de sexo-género. *Política y Sociedad*. 52, (2), 465-486. Doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2015.v52.n2.46583.

Arte, cuerpos y aseos públicos
Estrategias artísticas de cuestionamiento
de los dispositivos arquitectónicos
de segregación de sexo-género

Alfonso DEL RIO ALMAGRO
Universidad de Granada
delrio@ugr.es

Oihana CORDERO RODRIGUEZ
Universidad de Granada
oihana@ugr.es

Recibido: 17-09-2014
Aceptado: 16-04-2015

Resumen

El Grupo de Investigación HUM-425 desarrollamos una línea de investigación cuyo principal objetivo es el análisis de las estrategias artísticas utilizadas para analizar e intervenir el discurso espacial y los dispositivos arquitectónicos como tecnologías de imposición, verificación y control que normalizan y regulan nuestras vidas. En el presente texto exponemos los resultados del proyecto de investigación desarrollado sobre el cuestionamiento que, desde la década de los noventa, han llevado a cabo determinadas propuestas artísticas sobre los aseos públicos como prótesis tecnológicas de segregación que producen, reproducen y afianzan el paradigma de discriminación de sexo-género a través de estrategias, perfectamente camufladas, de representación y normativización de los cuerpos y sus comportamientos, con la consecuente exclusión de las identidades no normativas. Las propuestas artísticas estudiadas aportan nuevos enfoques sobre el discurso espacial y señalan indicios susceptibles de enriquecerse con el análisis de otros dispositivos espaciales y de ser transferibles a otros campos de conocimiento.

Palabras clave: arte, discurso espacial, sexo-género, cuerpos, aseos públicos.

Política y Sociedad
Vol. 52, Núm. 2 (2015): 465-486

465
ISSN: 1130-8001
http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2015.v52.n2.46583

BASURA Y GÉNERO. MEAR/CAGAR. MASCULINO/FEMENINO

Paul B. Preciado

Más acá de las fronteras nacionales, miles de fronteras de género, difusas y tentaculares, segmentan cada metro cuadrado del espacio que nos rodea. Allí donde la arquitectura parece simplemente ponerse al servicio de las necesidades naturales más básicas (dormir, comer, cagar, mear...) sus puertas y ventanas, sus muros y aberturas, regulando el acceso y la mirada, operan silenciosamente como la más discreta y efectiva de las "tecnologías de género."

Así, por ejemplo, los retretes públicos, instituciones burguesas generalizadas en las ciudades europeas a partir del siglo XIX, pensados primero como espacios de gestión de la basura corporal en los espacios urbanos¹, van a convertirse progresivamente en cabinas de vigilancia del género. No es casual que la nueva disciplina fecal impuesta por la naciente burguesía a finales del siglo XIX sea contemporánea del establecimiento de nuevos códigos conyugales y domésticos que exigen la redefinición espacial de los géneros y que serán cómplices de la normalización de la heterosexualidad y la patologización de la homosexualidad. En el siglo XX, los retretes se vuelven auténticas células públicas de inspección en las que se evalúa la adecuación de cada cuerpo con los códigos vigentes de la masculinidad y la femineidad. En la puerta de cada retrete, como único signo, una interpelación de género: masculino o femenino, damas o caballeros, sombrero o pamelita, bigote o florecilla, como si hubiera que entrar al baño a exhibirse el género más que ha deshacerse de la orina y de la mierda. No se nos pregunta si vamos a cagar o a mear, si tenemos o no diarrea, nadie se interesa ni por el color ni por la talla de la mierda. Lo único que importa es el GÉNERO.

Tomemos, por ejemplo, los baños del aeropuerto George Pompidou de París, sumadero de desechos orgánicos internacionales en medio de un circuito de flujos de globalización del capital. Entremos en los baños de señoras. Una ley no escrita autoriza a las visitantes casuales del retrete a inspeccionar el género de cada nuevo cuerpo que decide cruzar el umbral. Una pequeña multitud de mujeres femeninas, que a menudo comparten uno o varios espejos y lavamanos, actúan como inspectoras anónimas del género femenino controlando el acceso de los nuevos visitantes a varios compartimentos privados en cada uno de los cuales se esconde, entre decoro e inmundicia, un inodoro. Aquí, el control



Es más, partiendo de la experiencia de estos aseos, en un encierro en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Granada (en marzo de 2017), colectivos estudiantiles de esta Universidad solicitaban a su Rectorado –entre otras cosas– *aseos multigénero* (así los nombraban) para todas las facultades. Tras días de negociación, consiguieron que Pilar Aranda, rectora de la Universidad, se comprometiera a crear baños multigénero, empezando por el cambio de señalética y la concienciación de su necesidad⁵. A pesar de que no se han visto los frutos de aquel acuerdo a día de hoy (mayo de 2018), el Secretariado de Igualdad e Inclusión de la Universidad de Granada, dirigido por Miguel Lorente, tiene proyectado abordar la cuestión. Tras compartir con el Secretariado la propuesta artística que fue el germen de estas peticiones, se está trabajando para que la universidad posibilite aseos multigénero en todas las facultades: insistiremos para evitar lógicas de segregación que provoquen nuevas exclusiones o perpetúen antiguas jerarquías. Los resultados de este nuevo proyecto de largo recorrido aún están por llegar. Hay tareas pendientes: trabajar las problemáticas patriarcales que subyacen en estos espacios y gestionar los miedos y ansiedades de determinados colectivos ante el cambio, intervenir los aseos ya denominados *multigénero* para trabajar su arquitectura y solventar problemáticas relacionadas con los urinarios, hacer que los aseos no solo sean accesibles en cuestiones de diversidad de sexogénero, si no de diversidad funcional, etc.

Si bien aún queda mucho camino por recorrer, la mecha está encendida y las posibilidades se multiplican. Así lo sugieren los indicios que vemos en nuestro entorno, entre otros, por ejemplo, la ponencia del Profesor Daniel J. García López “Transexualidad, intersexualidad y baños multigénero dentro de la Universidad de Granada”, impartida en la Facultad de Ciencias Políticas de la UGR en mayo de 2017 o el proyecto dirigido por el artista Miguel Ángel Moreno Carretero para crear unos aseos multigénero⁶ en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Córdoba en mayo de 2018.

Esperemos que la mecha prenda fuerte y estallen los fuegos artificiales.

Oihana Cordero

5 Cfr. JUSTICIA, F. (21 de marzo de 2017). Estos son los compromisos clave del preacuerdo de la UGR con la asamblea de 'Encierro UGR'. *Aula Magna*. Disponible en <<http://www.aulamagna.com/es/compromisos-ugr-encierro-2/?platform=hootsuite>> [consulta: 21.03.2017]; PARRA, A.G. (15 de marzo de 2017). Los estudiantes 'atrincherados' en Ciencias debaten si dejan el encierro. *Ideal*. Disponible en <<http://www.ideal.es/miugr/201703/15/negociacion-reloj-para-poner-20170315203341.html>> [consulta: 16.03.2017]. Carretero

6 Las comunicaciones hechas desde las redes sociales por FAR (Miguel Ángel Moreno) y el manifiesto difundido por del colectivo involucrado (De-Liberados) en Facebook los denominaban *espacios multigénero*. Así mismo: Cfr. JIMÉNEZ, M. (18 de mayo de 2018). Ciencias de la educación estrena el primer espacio multigénero de la ciudad. *Cordópolis*. Disponible en <<http://cordopolis.es/2018/05/18/ciencias-de-la-educacion-estrena-el-primer-espacio-multigenero-en-la-ciudad/>> [consulta: 20.03.2018].



Izquierda
Aseos Multigénero (2016), Oihana Cordero
Señalética realizada

Arriba
Aseos Multigénero (2016), Oihana Cordero
Uno de los aseos accesibles

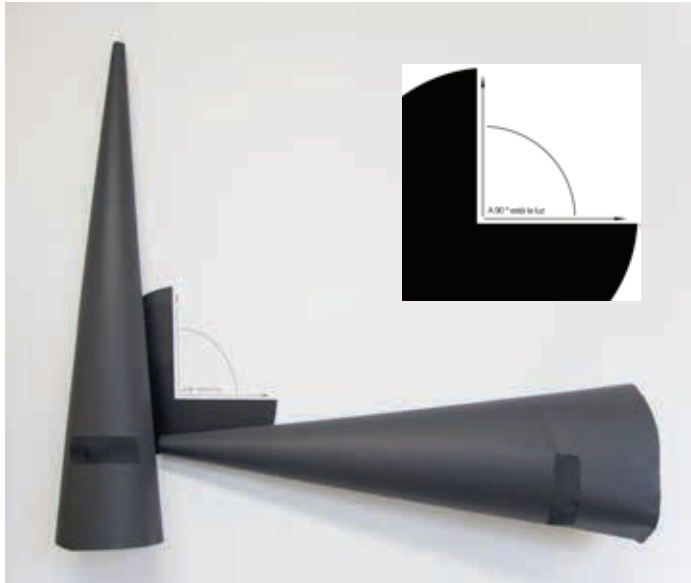
Abajo
Varios de los letreros retirados de las puertas de los aseos segregados

Alfonso Masó Guerri

Españantánamo (2015). Performance e instalación
<http://alfonsomaso.com/galeria/performances/>

Españantánamo es una performance colectiva surgida en el curso *Las artes en tiempos de desahucios*. En aquellos días, como parte del desahucio general, se proclamó la *Ley Mordaza*, bautizada así por la población, ya que su cínico nombre era Ley Orgánica de Protección de la Seguridad Ciudadana. Guantánamo es la referencia evidente de nuestra puesta en escena, junto al capirote de nuestra Semana Santa, símbolo de silencios. Para *Españantánamo*, construimos el capirote terminado en una pequeña apertura, con ello convertíamos el elemento que nos condena a la oscuridad silenciosa en megáfono, sin más remedio, "antisistema": "A 90° está la luz".

Alfonso Masó Guerri



Derecha.

Detalle de la exposición *Disidencias*.

Material de la performance: Mono amarillo rotulado con la palabra **ESPAÑANTÁNAMO** y monitor TV con el video: *Españantánamo: ¡Despierta España despierta!* (2015). Alfonso Masó

Video de la acción disponible en https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=XVrjw6Bhuc [consulta: 09.09.2018].

Arriba

Detalle de la exposición *Disidencias*.

Material de la performance: Gráfico y capirote en las dos posiciones de la performance: vertical=capirote, horizontal=megáfono

Españantánamo: ¡Despierta España despierta! (2015). Alfonso Masó

Alfonso Masó Guerri (Madrid, 1952) Catedrático de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Es autor de varios libros, entre los que cabe destacar *Contraejeños*, (2013), *Qué puede ser una escultura*, (2010) o *FL5 (en los abandonos de la luz)* (2005).

Ha desarrollado una gran labor pública de participación y compromiso activo en performances de diferente carácter. Con el alumnado de la Facultad de Bellas Artes de Granada y abiertas a la libre participación ciudadana a través de seminarios, destacan: *Coto de Gaza. Palestina un lento holocausto*, 2009, en la Fuente de las Batallas; *Juventud crucificada*, 15M, (2011) y *BACK. Buitres Action Corporation* (2012), con recorridos por el centro histórico de la ciudad de Granada. Destacan, igualmente, la convocatoria nacional *La Universidad a la calle* (2012 y 2013), con la performance individual *Las artes en tiempos de desahucios* -celebrada en la plaza de Bib-Rambla de Granada- y la performance colectiva *Contra el desahucio de la cultura, iniciativas para la movilización*, así como las más recientes *Españantánamo* (2013 y 2015), que se presenta en *Disidencias*.

Mantiene y elabora el blog *Con-formarnos?*, (<http://con-formarnos.blogspot.com/?view=mosaic>), con información y documentación de todas las iniciativas de carácter público que promueve y en las que participa activamente.

Ha recibido diversos premios de escultura y realizado (exponiendo obra propia o como comisario) múltiples exposiciones colectivas e individuales, nacionales e internacionales, en Granada, Murcia, Málaga, Jaén, Madrid, París, Florencia y Basilea. Recientemente, con el título común *Paraísos inversos* ha presentado su trabajo en tres sedes de Granada: la Fundación Euroárabe de Altos Estudios, el Cuarto Real de Santo Domingo y el Centro Cultural Gran Capitán.



Esparterosismo es una performance colectiva coordinada por Alfonso Macó y surgió en el curso del arte en tiempos de dictadura. En aquellos días, como parte del desahogo general, se promovió la Ley Morales. Reafirmada por la población al que se otorga nombre en la Ley de Seguridad Ciudadana. Guantánamo es la referencia o punto de nuestra puesta en escena junto al espacio de nuestra Semana Santa, símbolo del silencio. Para Esparterosismo concluimos el espacio terminado en una pequeña apertura, con ello adelantamos el momento que nos conducirá a la sociedad silenciosa en megafonía, del más conocido "industrial".

"A 90° está la luz"

Españantánamo: ¡Despierta España despierta!

Españantánamo, Españantánamo
Si me quieres mentir
Si me quieres odiar
si me quieres pegar
Si me quieres vender...
si me quieres echar
Te equivocaste de hombre... y de mujer
te equivocaste... te equivocaste
te equivocaste otra vez

Españantánamo, Españantánamo
fantoques al poder y criminales
estos son mis males, estos son mis males.
Fantoques al poder y criminales. Y criminales. (todxs) Estos son mis males, estos son mis males

Franquitos, franquitas, franqueros
hijos de mangantes, hijos de banqueros
echan profesores, queman la cultura... pues te quieren lelo
te quieren lela.

Despierta España despierta... te roban el alma a la noche
y el futuro a la mañana
y el futuro a la mañana. (todxs) Despierta, España, despierta!

Franquitos, franquitas, franqueros
queréis taparme la boca y robar lo que más quiero
lo que más quiero.
Que no, que no , que no, que en mi boca mando yo, y en mi hambre y en mi miedo.
Que no que no, que no, franqueros. (todxs) Despierta, España, despierta!

Que habéis hecho de España un agujero negro, negro
un agujero, un agujero
que el árbol se lo llevaron
a venderlo
se lo llevaron a venderlo (todxs) Despierta, España, despierta!

Que no sois gobernantes, que no sois gobernantes, franquitos, franquitas franqueros, que sois
comisionistas-sepultureros. Comisionistas- terroristas. Terroristas-sepultureros. Sepultureros.
(todxs) Despierta, España, despierta!

Sabemos quiénes sois
franquitos, franquitas, franqueros, quienes fuisteis quienes seréis.
Correr al confesionario y cerrar bien por dentro... y cerrar bien por dentro
por dentro, por dentro, franqueros sangrientos
franquitos, franquitas, franqueros... Que no sois gobernantes que sois comisionistas-terroristas,
comisionistas-sepultureros.
(todxs) Despierta, España, despierta!

Iros al infierno, al infierno, al infierno
iros al infierno, franquitos, franquitas, franqueros.
Las calles florecerán con jazmín y con almendro
con jazmín y con almendro,
aunque parezca algo tarde. Aunque muerda el frío más frío, del más frío invierno
cerrar bien por dentro, franqueros
cerrar bien por dentro.
Cerrar bien por dentro la suite de lujo, la suite de lujo.
La suite de lujo del infierno
(todxs) Despierta, España, despierta!

Que no sois gobernantes, que no sois gobernantes, franquitos, franquitas franqueros, que sois
comisionistas-sepultureros. Comisionistas- terroristas. Terroristas-sepultureros. Sepultureros.
(todxs) Despierta, España, despierta!
Te roban el alma a la noche
y el futuro a la mañana.
(todxs) ¡Despierta, España, despierta!

Diciembre de 2013



Izquierda
Texto leído en la Performance celebrada en Puerta Real de Granada:
Españantánamo: ¡Despierta España despierta! (2013)
Alfonso Masó

Arriba
Fotogramas del Video de la Performance celebrada en la Fuente de las Batallas de Granada:
Españantánamo: ¡Despierta España despierta! (2013). Video Monocanal 4:19 min
Alfonso Masó
Video de la acción disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=XVrqjw6Bhuc>> [consulta: 09.09.2018].

Españantánamo: El creacionismo como mordaza

El derecho a creer...

El derecho a querer

El derecho a soñar...

Nos protegen contra las bestias que habitan aullantes en nuestros enfermos pantanales de lo humano.

Poder ejercer un derecho, como la opción de subir por una calle, de besar cuando somos besados, de mantener el aliento suspendido los instantes de un milagro cotidiano.

El pequeño derecho a entrar a comprar pan junto a un extraño, no cualquiera: el que habita la extrañeza en los lugares donde termina el mundo: donde termina el derecho:

Al borde de una capucha negra permanentemente cosida a los párpados, en los confines del hielo y los idiomas nunca oídos.

El derecho al estremecimiento huye de la cruz obligatoria clavada en las escuelas como en las palmas de las manos para que ya no distingan jamás entre violación y caricia.

El derecho a creer, el derecho a querer, el derecho a soñar libremente, el derecho a pensar sin la amenaza de las llamas.

El derecho a seguir perteneciendo libremente a lo sagrado, allá donde se encuentre: jamás en las sacristías de los bancos, jamás en los fogones de cada uno de los ministerios de la Actualizada Inquisición: descendientes del Cardenal Cisneros, hoy Rouco y sus populares ministros:

Plaga de garrapatas infernales que nos devuelven las hogueras donde incinerar todo derecho, que no toda esperanza ¡Que no toda esperanza!

Al borde de una capucha negra cosida a un Corán, a una Biblia, que se avergüenzan a gritos. No renunciaremos jamás al saber.

La educación universal, pública, laica y gratuita es el único antídoto al Renacido Oscurantismo que ahora se atreve a pedir el voto, desde la reimplantación del creacionismo en las enseñanzas obligatorias:

Para continuar arrastrando el futuro a lo más negro de una Nueva Edad Media, de siervos con minúsculas y Señores con Mayúsculas: Dueños Todopoderosos, otra vez, del Cielo y de la Tierra.

No renunciaremos jamás al saber.

No renunciaremos jamás al derecho, al poder, al deber de crear. La imposición del creacionismo tiene el claro objetivo de robarnos esos poderes y hacerlos privativos de su manipulado Dios y sus conjurados ministros. Privatizar es su Sagrado Mandamiento.

No renunciaremos jamás al saber, al derecho, al poder, al deber de crear: porque resistir, querido Hessel, queridos todos y todas, resistir, sigue siendo crear.

Marzo de 2015



Izquierda
Texto leído en la Performance celebrada en la Plaza de Bib-Rambla de Granada.
Españantánamo: El creacionismo como mordaza (2015)
Alfonso Masó.

Arriba
Fotografías de la Performance celebrada en la Plaza de Bib-Rambla de Granada.
Fotografías: Manuel Moreno Tovar
Españantánamo: El creacionismo como mordaza (2015)
Alfonso Masó.

Leocricia Sabán

Manifestación deseable #001. Bancos que resultan familiares (2015). Intervención
<https://www.youtube.com/watch?v=LTFxiPFf6mU>



Año 2015: 3 desahucios diarios en la provincia de Granada.

Durante la intervención *Bancos que resultan familiares*, una serie de imágenes grabadas dentro del ámbito familiar se proyectan sobre las fachadas de los mismos bancos que protagonizan su derrumbe. Esta manifestación pertenece al proyecto *Manifestaciones deseables*, una serie de fenómenos artístico-políticos pensados para remover conciencias, materializados allá donde tengan cabida y distribuidos en red. La sociedad debe reivindicar su lugar en el espacio que el poder le está quitando/prohibiendo/recortando paulatinamente. Manifiéstate en cualquier resquicio del espacio que encuentres para ello, ya sea real, virtual, imaginado, deseado, en colectividad o de modo individual.

Pero manifiéstate.

El proyecto pretende devolver a la colectividad aquellos valores que nos hacen más humanos y que paulatinamente han sido relegados a la oscuridad de nuestra intimidad. Esta manifestación, tan deseable, podría quedarse en eso, un deseo, pues las intenciones se ven mermadas ante la imposibilidad legal constituida alrededor de nuestro espacio "público" que de público no tiene nada. Nuestro entorno social es cada vez más privativo, más prohibitivo.

Pero no.

Frente a la imposibilidad de proyectar imágenes sobre las fachadas de nuestra ciudad a causa de trabas burocráticas, multas para nuestra "protección ciudadana" y un sin fin más de inconvenientes tejidos desde el poder –que no desde la colectividad– nace este proyecto desde las aulas: Manifestaciones deseables.

Leocricia Sabán

Leocricia Sabán (Córdoba, 1988)

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Escuela Superior de Comunicación y Marketing. Máster en Creación Producción e Investigación en Arte por la Universidad de Granada.

Ha llevado a cabo más de quince proyectos audiovisuales, ocupando diferentes cargos en varios departamentos, aunque siempre su interés ha sido "narrar historias a través del medio audiovisual". Experiencias creativas en entornos interactivos e inmersivos: Realidad Virtual, Videos 360°, Instalaciones 4D (Lógicas Internas 2015, Reminiscencias Luminicias 2016). Esto necesita revisión, no es una frase Trabajadora de medios desde 2010 en un gran número de proyectos: videos musicales como directora y asistente de dirección (*Trepát*, 2016; *Trepát*, 2015; *Antonio Arias*, 2014), asistente de videoartistas (*Europa Solar*, *Paco Algaba*, 2014), programas de TV como directora y productora (*Punto de Partida*, 2014), cortometrajes (*Irene*, 2012), ayudante de dirección de Large Films (*Marrakech*, 2016, de Emilio Egea), Aftermovies (Festival de Música y Danza de Granada, 2013-2014; Palacio de Congresos y Exposiciones de Granada, 2012-2016), entre otros.

Ha participado como actriz en diferentes cortometrajes, como *48 horas después*, dirigido por Nana Medina, o *The sweet hand of the white rose*, del director italiano Davide Melini. También ha intervenido como actriz en un largometraje del director Fernando Diez, titulado *La playa roja*.

Ha sido parte del equipo del Festival de Cine Clásico de Granada Retroback y es profesora de baile.



Izquierda

3 Fotogramas de los videos familiares proyectados sobre las fachadas de los bancos en el video:

Manifestación Deseable #001. Bancos que resultan familiares (2015)

Leocricia Sabán

Arriba

2 Fotogramas del Video:

Manifestación Deseable #001. Bancos que resultan familiares (2015)

Leocricia Sabán

Video disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=LFxiPF6mU>> [consulta: 09.09.2018].

Diciembre de 2015. Video Monocanal 3'43" min.

Fotogramas de las imágenes grabadas dentro del ámbito familiar y proyectadas sobre las fachadas de los bancos en el video:

Manifestación Deseable #001.

Leocricia Sabán

Bancos que resultan familiares (2015)

Video disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=LTfxiPF6mU>> [consulta: 09.09.2018].

Diciembre de 2015. Video Monocanal 3:43 min.





Rebecca Waser

El sticker como comunicador (2016). Intervención

<https://rebeccaperona.wixsite.com/rebeccawasser>



Este proyecto tiene como objetivo dar a conocer el *sticker* como medio expresivo dentro del *street art*. El *sticker* no solo tiene un sentido político, también se dota de un carácter estético. Con este proyecto quiero mostrar mi obra pictórica sujeta al lienzo tradicional a través de este soporte adhesivo.

A partir de la idea de *disidencia* que propone el proyecto expositivo, mi pintura se traslada al espacio de la vía pública que no pertenece a nadie y es de todos. Al adherir el *sticker* a una señal de tráfico u objeto simbólico del cual nos apropiamos, y llevar este al espacio expositivo (privado), intensificamos la idea de subversión. Aunque el ejercicio tiene un carácter fundamentalmente estético y comunicativo, guarda dentro de sí una lógica crítica, pues la presencia de dos objetos tan simbólicos cubiertos de *sticker* de manera tan intensa expone al espectador a la experiencia de la ocultación o anulación del objeto con una nueva imagen.

Rebecca Waser (Alicante, 1991)

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Valencia. Master en Creación, producción e Investigación en Arte por la Universidad de Granada.

Como nos recuerda Rebecca sobre su propia pintura: estas obras surgen como un medio de diálogo, una herramienta para crear espacios en soporte, haciendo de la forma el medio y del color una liberación para intimar, pronunciar y dotar de masa lo que se cuece en la palabra, hacer de lo poético una imagen. Mi interés por escapar de lo tecnológico me lleva a investigar y volver a la matriz que algún día fue vorágine, hacer en mí una desinoficación. Salir de lo líquido, y hacer una pausa, haciendo de la pintura un proceso verbal del pensamiento. Busco la trascendencia mas allá de lo visual, todo cuanto hago es un movimiento de escape, un jaque mate a lo efímero y un colapso de belleza.

La tecnología no nos deja ver lo próximo, lo sutil del entorno, todo es una búsqueda del retrato, de la captura mediante el objetivo (dispositivo) móvil. Todo cuanto somos, todo cuanto hacemos son movimientos, es masa, se pierde el disfrute intelectual y la emoción estética, todo se invierte convirtiéndose en una escena frenética.

Yo pido, sugiero: PAUSA. Estar presentes, apoderarnos del espacio y del tiempo, porque hacerlo nuestro parece hoy lo más complejo, centrarse en un solo cabo, soltando el resto ya parece algo de locos y, precisamente, es por eso que utilizo la pintura como una herramienta introspectiva. Pausa y reflexión, todo puede llegar a ser inspirador.

Rebecca Waser



Izquierda
 Colección de Stickers de papel adhesivo y poliéster a partir de reproducciones de cuadros.
 Rebecca Waser

Derecha arriba
 Stickers de papel adhesivo y poliéster sobre señal de tráfico de peligro de 60cm x 60cm y bandera de Europa de 100cm x 70cm.
 Rebecca Waser

Derecha abajo
X (2015), Acrílico sobre lienzo. 40x40cm.
 Rebecca Waser





Arriba
No house (2015), Acrílico sobre lienzo. 90 x 65 cm.
Rebecca Waser

Derecha
Cubo trópico (2015), Acrílico y esmalte sobre madera. 73 x 60cm.
Rebecca Waser



Ramón Pérez Sendra

Graffiti, (2016). Intervención

<https://ramonperezsendra.wordpress.com/>

<https://twitter.com/escenasgraffiti>



Esta pieza podría estar en otro sitio. Podría estar realizada en la calle, y su alcance sería distinto. El lugar en el que un escritor de graffiti interviene, es decir, el contexto, más allá de la imagen representada, constituye una de las claves para la definición de la pieza final. Investigar el fenómeno del graffiti y, simultáneamente, ser parte de él significa ahondar en una serie de problemáticas y contradicciones internas que nos remiten a unos modos de hacer en la ciudad. El graffiti, la señal de una ciudad que está viva.

Pintar dentro y fuera, o la doble vida creativa del escritor de graffiti-artista

Ramón Pérez Sendra

Arriba

Ramón Pérez Sendra en el proceso de trabajo en el contexto de la *Exposición Disidencias*. 15 diciembre de 2016

Derecha

Intervención pictórica *graffiti* acabada en el espacio expositivo en BB.AA. de Granada, 2016

Ramón Pérez Sendra (Granada, 1979)
Master en Producción e Investigación en Arte, 2014. Universidad de Granada.
Licenciado en Bellas Artes, 2005.
Universidad de Granada.

Artista con una gran experiencia en la realización de proyectos pictóricos de gran formato al aire libre. Diseñador gráfico especializado en diseño y maquetación editorial, diseño de logotipos e imagen corporativa. Organizador y coordinador de exposiciones y eventos relacionados con el mundo del arte urbano. Experto en pintura mural. Ha impartido talleres y cursos de pintura mural y graffiti en toda España.

Escritor de graffiti y artista urbano con más de 15 años de experiencia en el uso del espacio público como soporte para la realización de obra pictórica y lugar de experimentación plástica. Miembro de INDAGUE, la primera asociación española de investigadores y difusores de graffiti y arte urbano. Investigador e impulsor del proyecto *Escenas del Graffiti*, compuesto por la publicación que dio lugar al proyecto, *Escenas del graffiti en Granada* (Ciengramos, 2014), y que sirvió como punto de partida para producir unos meses después el documental *Escenas del graffiti en Granada* (Insula Sur, 2014). En ambos se abordan problemáticas relacionadas con la aparición y auge del graffiti en la ciudad de Granada, a través de una serie de reflexiones de diferentes investigadores, escritores de graffiti y artistas urbanos locales. Cabe destacar la publicación que dio lugar al proyecto: *Escenas del graffiti en Granada* (Ciengramos, 2014), así como coautor del libro: *El color de la calle II: El arte se mueve*, 2009. Área de Juventud, Diputación de Granada, entre otros.

Coordinador de las exposiciones: *El color de la calle* (Fundación Caja Rural de Granada, 2008) y *El color de la calle 2*, el arte se mueve (Diputación de Granada, 2009).

Ha participado en diferentes conferencias y mesas redondas, entre las que destacan: *Graffiti y Patrimonio* (Foro de la Cultura Andaluza, Palacio de Congresos de Granada, 2015), *El papel del libro y el fanzine en el Graffiti contemporáneo* (Semana de las Letras, Universidad Complutense de Madrid, 2016) o *La influencia francesa en el Graffiti español. El caso de Granada*, Cita Cultural francesa con Granada, y Universidad de Granada, 2016.



ima





Izquierda
Detalle de la intervención con *graffiti* sobre fachada.
El camí de la llibertat (2016)
Ramón Pérez Sendra

Arriba
Intervención con *graffiti* sobre fachada.
El camí de la llibertat (2016)
Ramón Pérez Sendra

Pintar dentro y fuera, o la doble vida creativa del escritor de grafiti-artista

Las calles de las ciudades nos ofrecen una amalgama de estímulos visuales que consumimos a diario de manera forzosa y casi siempre sin darnos cuenta. En el espacio público urbano conviven vallas publicitarias, señales de tráfico, carteles de conciertos, rótulos de comercios, pegatinas de cerrajeros, carteles de estudiantes ofertando o buscando piso, pintadas espontáneas y frases de todo tipo, marcas gráficas que representan nombres, figuras, iconos, etc. En definitiva, nos encontramos ante un gran escenario de comunicación en el que el viandante se convierte en el receptor de ininidad de mensajes sin apenas tiempo de procesarlos. El grafiti abarca gran parte de esa configuración visual e itinerante que nos encontramos en las ciudades. Sabemos que existen múltiples tipologías en el grafiti, desde frases de diverso contenido (político, amoroso, etc.) hasta nombres o seudónimos escritos de formas variadas y con objetivos dispares. Dentro de este último tipo de grafiti, al que Figueroa denomina "grafiti de firma"¹, ponemos el foco de atención en el *Graffiti Movement*², un movimiento subcultural basado en la propagación masiva e ingeniosa de esa firma a través de diferentes superficies que habitualmente se encuentran de cara al espacio público³. Sus artífices se autodenominan como "escritores de grafiti" –en adelante, escritores–. Aunque en sus raíces y desarrollo –años 70 y principios de los 80– se puede definir como un movimiento artístico-vandálico, el contacto de numerosos escritores con el mundo del arte va a ser determinante en su conversión de fenómeno subcultural a movimiento⁴. Si dice que en sus inicios se puede definir como movimiento artístico-vandálico, no parece coherente decir a continuación que bajo una circunstancia x se convierte en movimiento. Se recomienda la revisión de la frase para aclarar la idea que se desea transmitir..

En este contexto, nos adentramos en diversos conflictos surgidos en torno a las prácticas que se enmarcan en el mencionado *Graffiti Movement* –en adelante, *Graffiti*– y en la relación de dicho movimiento (no se entiende a qué hace referencia el "su" original escrito por el autor) con la esfera artística. Se hará hincapié en la problemática de explorar y definir nuevos lugares de intención más allá de las paredes del museo, entendiendo como tal un tradicional (hay que cambiar la fórmula porque poco más adelante se repite el "entendido este") contenedor de objetos y artefactos alienados, recluidos y fuera de contexto: un lugar en el que encontramos un arte *autorreferencial en su historia y en su dinámica interna*⁵.

Una de las características principales del *Graffiti* es su expansión, la celeridad con la que se ha propagado por diferentes contextos en las últimas décadas. Un factor determinante en dicha difusión es el intercambio humano⁶, entendido este como un trueque, una reciprocidad de opiniones, vivencias y conocimiento. Proporcionalmente a este esparcimiento, el *Graffiti* también se ha ido difuminando revisar si esta palabra es verdaderamente adecuada a través de ramificaciones, mediante su propia hibridación con otras culturas. Todo ello, sumado a la aparición y desarrollo de medios especializados y nuevas técnicas, ha propiciado que poco a poco se hayan ido modificando las reglas del juego establecidas en los primeros años del *Graffiti*⁷. Dentro de esta dinámica expansiva, a mediados de los 80, y tras una gran campaña mediática basada en la fuerte represión policial y la eliminación masiva de las piezas ya existentes y las nuevas que aparecían sobre los vagones del metropolitano, algunos de los escritores más activos y destacados de Nueva York –aún capital del *Graffiti* en aquel periodo– decidieron modificar su modo de actuar⁸. Trasladaron la práctica del grafiti, hasta entonces en túneles y vagones, llevándola directamente a las calles de la ciudad, a los muros. Aunque a principios de los 70 ya habían aparecido de forma esporádica algunas exposiciones en las que se hacía referencia de manera explícita al *Graffiti*, incluyendo nuevas denominaciones como *Graffiti Art* o *Subway Art* para definir ese tipo de grafiti sobre lienzo⁹, es en estos años posteriores marcados por la decadencia del *Subway Graffiti* cuando empiezan a surgir numerosas relaciones profesionales entre escritores y galeristas, siendo uno de los factores determinantes de esta relación la maduración de los escritores pioneros¹⁰.

Después de la popularidad mediática del *Graffiti*, culminada en su salto a Europa, no tardaron mucho en llegar las propuestas de diferentes comisarios, curadores y otros gestores culturales para incluirlo en sus hojas de ruta. La práctica del grafiti por parte de los escritores que eran invitados a exponer en diferentes ciudades se convirtió en algo habitual, posibilitando un intercambio de estilos y formas de hacer entre escritores neoyorquinos y europeos. Era muy frecuente que escritores locales acudieran a las inauguraciones en sus propias ciudades para conocer en persona a este o aquel escritor foráneo célebre, fraguando diversas sinergias y compartiendo material visual para posteriormente llevar a cabo esos encuentros en los que se compartía tiempo y espacio para la práctica del grafiti. Por otro lado, desde la esfera artística no fueron pocas las voces críticas hacia esta inclusión del *Graffiti* en los circuitos del arte. El hecho de trasladar el grafiti al lienzo fue percibido, sin alejarse demasiado de lo que

1 FIGUEROA, F. (2014). *El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitia.

2 FIGUEROA, F. (2006). *Graphitragen: una mirada reflexiva sobre el grafiti*. Sevilla: Minotauro digital.

3 ABARCA, J. (2010). *El postgraffiti, su escenario y sus raíces. Graffiti, punk, skate y contrapublicidad* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

4 FIGUEROA, F. (2014). *El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitia. La cita en p. 69.

5 EXPÓSITO, M. (1998). Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros. *Mientras Tanto*, 7, 85-98

6 DE DIEGO, J. (1997). *La estética del grafiti en la socio-dinámica del espacio urbano* (Tesis doctoral). Universidad de Zaragoza.

7 ABARCA, J. (1 de julio de 2012). Breve introducción al grafiti [Entrada blog]. Disponible en <<http://urbanario.es/articulo/breve-introduccion-al-graffiti/>>

[consulta: 02.05.2018].

8 CASTLEMAN, C. (2012). *Getting Up (Hacerse ver). El grafiti metropolitano en Nueva York*. Madrid: Capitán Swing.

9 GÓMEZ, J. (2015). *25 Años de Graffiti en Valencia: Aspectos Sociológicos y Estéticos* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia. La referencia en p. 39.

10 FIGUEROA, F. (2014). *El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitia. La cita en p. 182.



Encuentro de escritores de graffiti organizado de forma autónoma y sin apoyo institucional. Calle Presentación (junto a la Biblioteca de Andalucía), Granada, 2006.

después se comprobaría, como una maniobra desnaturalizada que llegó a ser calificada como *el arte analfabeto del graffiti*¹¹. Lo cierto es que esta estrategia ponía en evidencia la necesidad de novedades constantes y a toda costa a la que se sometía el mercado del arte¹², a la par que evidenciaba la forzosa relación entre escritores y galeristas¹³.

Situándonos en la escena granadina –a la que yo mismo me considero vinculado–, no fueron las primeras exposiciones de escritores en galerías y centros de arte las que marcaron el desarrollo del *Graffiti*, sino otro tipo eventos culturales más relacionados con el movimiento hip-hop¹⁴. Si bien es cierto que este se concibió en Granada como un todo en el que tenía cabida el *Graffiti*, como ocurrió en la mayoría de ciudades españolas, paulatinamente el *Graffiti* fue cogiendo entidad por sí mismo. Este hecho fue propiciado por una apertura de miras de los escritores hacia el mundo del arte en las últimas décadas, tanto por la maduración y reflexión de las primeras generaciones como por la liberación de pautas reproductivas por parte de las nuevas¹⁵. Ciertamente ya existía esa doble vida creativa en la que los escritores viajaban a las ciudades para inaugurar sus exposiciones de pintura a la vez que acudían a los hall of fames de esas mismas ciudades para pintar por su cuenta y riesgo, pero es en estos últimos años cuando se empieza a plantear una inclusión en el mundo artístico *sin complejo de traición o perversión*¹⁶ hacia el *Graffiti*: nuevos aires propiciados por una clara distinción entre el *Graffiti* y otro tipo de prácticas.

Así pues, en esas ocasiones en las que el *Graffiti* se ve forzado a entrar en el mundo institucional y comercial del arte, advertimos dos caras de una misma moneda. En una de ellas observamos el *Graffiti* que pierde parte de su razón de ser, la vía subversiva de actuar fuera de toda norma, quedando a merced de una estética y manteniendo, a lo sumo, su carácter performativo. En la otra cara hallamos unas prácticas consideradas como partes de un todo, de un proceso, de un proyecto creativo consistente en una obra única manifestada en distintos terrenos¹⁷, de unas formas de hacer propias de quien conoce la problemática entre lo público y lo privado, lo independiente y lo institucional, el graffiti y el no graffiti, y se preocupa por seguir avanzando intelectualmente, personalmente y, en consecuencia, artísticamente, por encima del soporte o la técnica, pero, sin duda, siendo consciente del contexto como componente esencial de la obra.

Ramón Pérez Sendra

11 SAURA, A. (22 de febrero de 1985). La feria de las veleidades. *El País*, p. 30.

12 FIGUEROA, F. (2014). El graffiti y el sistema del arte. En R. Pérez, *Escenas del graffiti en Granada* (pp. 14-33). Granada: Ciengramos.

13 THOMSON, M. (2009). *American Graffiti*. Aquí debe aparecer la ciudad: Parkstone Press Ltd.

14 PÉREZ, R. (2014). *Escenas del graffiti en Granada*. Granada: Ciengramos. La referencia en p. 198.

15 FIGUEROA, F. (2014). *El graffiti de firma. Un recorrido histórico-social por el graffiti de ayer y hoy*. Madrid: Minobitza. Falta la página de la referencia.

16 FIGUEROA, F. (2014). El graffiti y el sistema del arte. En R. Pérez, *Escenas del graffiti en Granada* (pp. 14-33). Granada: Ciengramos. La cita en p. 21.

17 Ibid. La cita en p. 25

Rosa Mármol, Mariano Pastrana, Ghislane Assou, Ana S. Crespo, Bernardina C. Egea y Manuel Prendes

Abriendo candados (2014). Intervención

<https://abriendocandados.wordpress.com/>



CERRADO POR... la crisis, los bancos, los políticos, etc. Estas serían las primeras acusaciones cuando pensamos en el cierre de nuestras tiendas de barrio, la precariedad y la pobreza de nuestro entorno. Pero la realidad es muy diferente. Olvidamos nuestro papel en la situación económica actual y dejamos de comprar en nuestros comercios habituales para dirigirnos a las grandes superficies, ignoramos el mal ajeno y dejamos que los problemas pasen inadvertidos ante nuestros ojos. Por ello te invitamos a que opines y des tu propia visión de las cosas, que redirijas la mirada y seas consciente de la situación. No hay más que dar una vuelta a la manzana y contar los locales que han cerrado en estos años para darte cuenta de la gravedad de las cosas.

Todos podemos formar parte de este proyecto, porque a todos nos afecta. En nuestra ciudad, en nuestra calle, por donde pasamos todos los días, seguro que hay negocios, locales, edificios que han cerrado en los últimos años. Lugares donde antes comprabas todos los días, donde por ejemplo comprabas chuches cuando eras pequeño, donde ibas al dentista, donde tu madre te compraba la ropa y donde saludabas todos los días al tendero porque no sólo era el hombre al que le comprabas las revistas o el periódico, sino que era tu amigo, tu vecino y salías a jugar con sus hijos o hijas. Así era nuestro barrio antes, un barrio donde todos nos conocíamos, nos ayudábamos y nos preocupaban las personas de nuestro entorno. Únete y recupera tu ciudad para que todos podamos vivir y ganarnos la vida en ella .

ABRIENDO CANDADOS*, (Granada, 2014) es un colectivo nacido de las inquietudes de un grupo de estudiantes de arte que, como la gran mayoría de jóvenes españoles, está siendo testigo de la transformación que están sufriendo nuestros barrios y nuestras ciudades. Testigos del cierre de negocios y la transformación comercial de nuestro entorno y preocupados por un futuro de desempleo y dependencia.

El colectivo *Abriendo Candados*, se propone hacer visible la problemática de la especulación y mercantilización de los lugares públicos y privados, empezando por la ciudad de Granada y extendiéndola al resto de ciudades de la geografía española.

La iniciativa parte de un conjunto de acciones en la calle en las que todos somos protagonistas y todos podemos ser críticos. La acción consiste en la ubicación de pegatinas, previamente diseñadas, en aquellos comercios y lugares perjudicados por el actual panorama nacional. En ellas, TÚ puedes dejar tu impronta y hacerte oír.

¿Por qué están cerrados?, ¿Por tu culpa?, ¿Por la crisis?

El colectivo te da la llave para abrir estos candados, visibilizar el problema y proponer nuevos usos para los espacios, edificios y locales en desuso.

Únete a nuestra iniciativa y...
¡ABRE CANDADOS!

Derecha
Fotografías tomadas en el transcurso de la acción, *Abriendo candados* en el centro de Granada y desarrollada dentro del contexto de la asignatura: *La construcción cultural de la imagen en el arte* del Máster en *Producción e Investigación en Arte*.
Cuenta con la colaboración de los Artistas: Karl Schawelka y María Vill y los integrantes del curso *Public Art in Germany* de la Facultad de Bellas Artes de Granada
Fotografías: Rosa Marmol

Arriba
Diseño de Adhesivos en formato cuadrado de 30cm x 30cm
Abriendo candados (2014)

*El colectivo *Abriendo Candados* está coordinado por: Rosa Mármol y Mariano Pastrana y forman parte del mismo: Ghislane Assou, Ana S. Crespo, Bernardina C. Egea y Manuel Prendes.



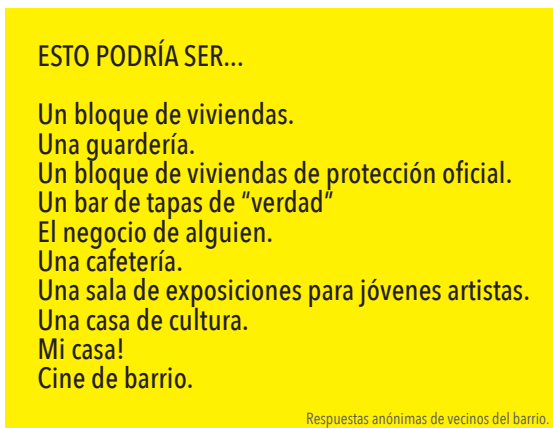
PEGATINAS. Son muchas las opciones que nos planteamos desde un primer momento para llevar a cabo nuestra intervención. Debido al marco legal en que podíamos trabajar esta acción, nos decidimos por las pegatinas por varias razones: En primer lugar, por la rapidez de fabricación, ya que tras realizar el diseño, imprimirlas era tarea fácil a la par que económica; En segundo lugar, por la efectividad que ofrece este tipo de soporte para actuar en el espacio público; y por último, por la nitidez que ofrecen este tipo de imágenes y su fácil fijación en cualquier superficie.

En principio fueron tres los diseños realizados para la acción, aunque más tarde, debido a la configuración de las impresiones en A3 y la falta de preparación de las imprentas y laboratorios de imagen para trabajar este tipo de soportes, se decidió elaborar un diseño más simplificado.

ESTO PODRÍA SER... Un parque infantil, una escuela, una panadería, etc. La llave la tienes tú. Todos soñamos con grandes proyectos de mejora social, urbanística y comercial en nuestro entorno, pero somos testigos de aquellos espacios abandonados y sin uso que ocupan los solares de nuestra ciudad.

Es hora de proponer aquello que crees que merece ese espacio y qué es lo que la comunidad demanda de él. Es hora de hacerte oír y de implicarte, de decirnos qué podría ser...

Colectivo Abriendo Candados



Izquierda
Fotografía del proceso de intervención en el barrio Sagrario-Centro de la Ciudad de Granada
Abriendo candados (2016)

Derecha
Instantes del proceso de intervención por el colectivo y por vecinos del barrio
Sagrario-Centro de la Ciudad de Granada
Fotografías: Rosa Marmol



Fernando G. Méndez

Discontinuo (2015). Intervención

<https://gmendezfernando.wordpress.com>

Como señalaba M^a Regina Pérez Castillo a propósito de su exposición *Greatest Hits* en el espacio La Empírica, *sus trabajos son dispares y tratan cuestiones de distinta índole, sin embargo, existe un hilo conductor que hilvana toda la muestra: la ironía. Esta es su seña de identidad. La obra de Fernando oscila continuamente entre la crítica y el humor, tomando a veces un tono más grave, y otras más gamberro [...] Como podemos observar y a pesar de su juventud, Méndez es capaz de generar interesantes reflexiones sobre identidad sociocultural y política. Así ocurre en *Fallen Star* (2015), una pieza menos humorística y más crítica que el artista desarrolló durante su estancia Erasmus en Polonia. Fernando decidió trabajar con un supermercado en ruinas de la cadena Biedronka situado en la ciudad de Poznań. El nombre de la cadena Biedronka, viene de la palabra polaca "Bieda", esto es, pobreza. Con las maderas de la estructura el artista construyó una estrella rota y desvenjada, que por cierto se echa de menos en la exposición, pues Fernando solo ha presentado material documental de la acción. Este proyecto habría de nacer en Polonia, uno de los países de Europa del Este en vías de desarrollo salvaje en el que todavía se están borrando las huellas de un pasado poco glorioso, y en el que conviven realidades de muy distinto signo. Las doce estrellas doradas de la bandera europea se convierten en un proyecto deshecho, edificado sobre escombros, metáfora exacta de lo que es Europa, un collage de países y realidades que no casan y al que continuamente le acucian problemas de inmigración, racismo y desigualdad¹.*

En la convivencia de una comunidad tan variopinta como es la europea, se producen desencuentros y variaciones del patrón social. La obra *Discontinuo*, que Fernando materializa en la exposición *Disidencias*, queda sintetizada en sus propias palabras:

*tres patrones, tres conductas
desacuerdo, discontinuo
tres en uno, infinito en uno, disidencias*

Fernando G. Méndez, (Coín, 1988)
Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Erasmus en el Media Art Department de la Akademia Sztuk Pięknych de Varsovia, donde desarrolla un proyecto artístico de marcado carácter político.

Su trabajo se caracteriza por una experimentación procesual de los resortes creativos de lo material en diálogo con la tradición del diario personal, el ready-made y el assemblage del arte de vanguardia del último siglo.

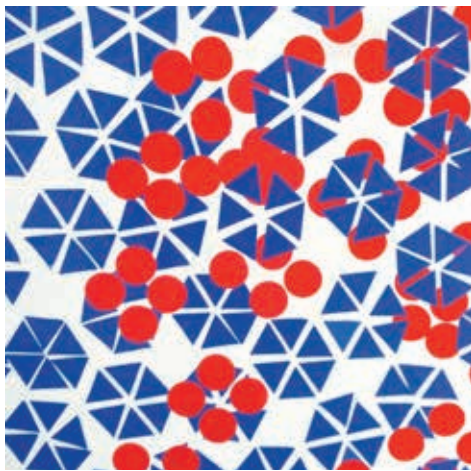
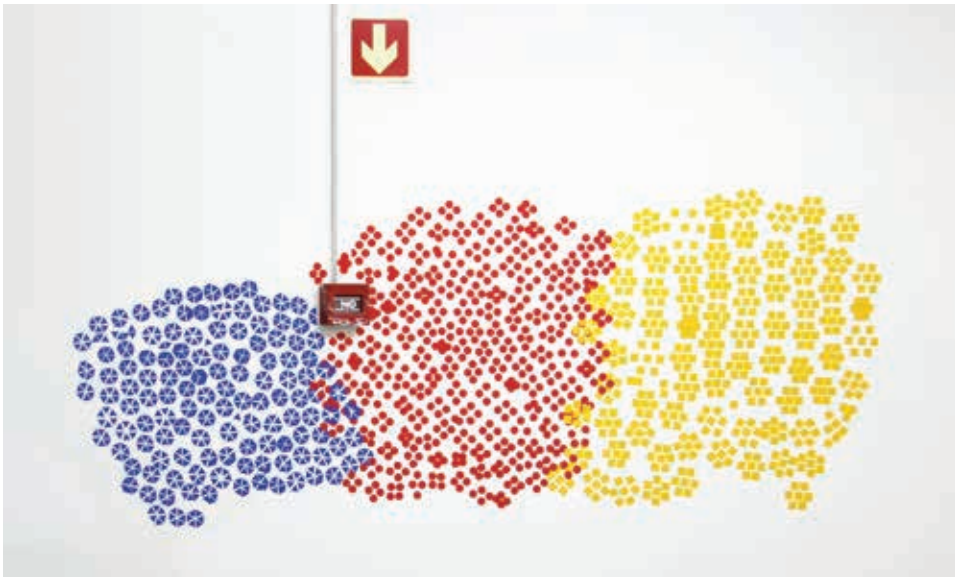
Sus exposiciones más importantes son: *Greatest Hits* (galería La Empírica, Granada, 2016) (<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/fernando-g-mendez-exposicion/>), *Insert Coin* (Coín, 2017) y *Tan lejos del talento* (Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, 2018).

Su último trabajo es un mapa de su memoria personal *supeditado* a los referentes que han marcado su reflexión formal e intelectual sobre el arte contemporáneo. Las piezas son aristas en un campo hermenéutico lleno de incertidumbre en la que la memoria y su reinterpretación siempre están en reconstrucción. El espectador, al enfrentarse a las obras, genera matices e inferencias que entran en diálogo con el mismo carácter procesual de la actividad creativa del artista.

Su trabajo conlleva una tarea de investigación en búsqueda del hecho creativo, siempre trabajando con "lo que se le escapa". Es una densificación material -impulsiva- de toda esta preocupación por entender su mundo, nuestro mundo.

Fundador, junto a Antonio Collados, de la iniciativa TRN (<http://trn-lab.info/>), un laboratorio artístico transfronterizo, un lugar híbrido en red para la experimentación, difusión y debate de las prácticas artísticas contemporáneas.

¹ PÉREZ CASTILLO, M^aRegina. en *EUROPA, estrella caída/Fernando G. Méndez, estrella naciente*. PAC Plataforma de Arte Contemporáneo. Disponible en <<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/fernando-g-mendez-exposicion/>> [consulta: 09.09.2018].



Arriba
Discontinuo (2015)
Pegatinas con distintas formas y colores. Dimensión variable
Fernando G. Méndez
Montaje dentro de la Exposición *Disidencias*

Abajo
Dos detalles del montaje.



Proceso de montaje
Discontinuo (2015)
Pegatinas con distintas formas y colores. Dimensión variable
Fernando G. Méndez

Fotogramas del Video del Programa: *Cultura Granada: Fernando G. Méndez GREATEST HITS*.
Publicado el 15 jun. 2016 con motivo de la Exposición: *Greatest Hits*
dentro del programa expositivo de la Facultad de Bellas Artes CIRCUITOS 2016 en el espacio La Empírica
Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=ugdvjUpRHY4>> [consulta: 09.09.2018].







Izquierda. Proceso de montaje y Derecha. Detalle de la instalación y fotografía de ruinas.
Fallen Star (2015)
Fernando G. Méndez
Estrella de madera. Medidas variables. Proyecto realizado dentro de
PARADOX. fine arts european forum. Poznan, Polonia 2015

Ramón Hervella, Sandra Mirey y Ruth San Pedro

¿Serás capaz? (2016). Instalación de juego con instrucciones

Nuestro mundo cree en la felicidad y la estabilidad. Imagínese una fábrica cuyo personal estuviese constituido íntegramente [...] por seres individuales no relacionados de modo que sean capaces, dentro de ciertos límites, de elegir y asumir responsabilidad. ¡Imagínese!"

Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, 1932

Bajo la idea de disidencia podemos englobar un gran número de acciones y todas ellas plantean una forma de transgredir, vulnerar o, directamente, romper con algún parámetro establecido. A medida que nos instruimos en el término, vamos tomando conciencia de cómo forma de parte de nuestra vida y de cómo va ayudando a moldearnos tanto a nivel individual como social, ya que el acto de disidir es, como el acto de seguir, un acto consciente que requiere de un firme personal sobre el que partir. En este caso hemos querido irnos al nacimiento de la disidencia para plantear un juego vinculado con esta libre y consciente toma de decisiones. ¿Cuál sería entonces el nacimiento de la disidencia? Si partimos de nuestra concepción actual del término, podríamos entender que toda disidencia parte del concepto de *disidir*, que toma conciencia de sí mismo por medio del lenguaje.

Es por ello que nos parece interesante plantear este juego rompiendo la definición que el Diccionario de la Real Academia Española otorga al concepto de *disidencia*, permitiéndonos la posibilidad de re-construir con sus fragmentos otros elementos. Un aspecto de peso en este juego disidente es que hemos querido convertir al espectador en un sujeto activo al otorgarle la tarea de ser él mismo quien re-construya, instruyéndose así en el concepto de *disidencia*.

La pieza estará compuesta por dos objetos enfrentados: un espejo y un tablero de velcro. A un lado del tablero colocaremos, de forma independiente, las letras que conforman la definición de *disidencia* recogida en el DRAE. Estas tendrán una orientación de derecha a izquierda, con el fin de que resulten inteligibles por medio de su reflejo en el espejo, estableciendo así una dependencia entre lo real y lo reflejado, que alude a la compleja relación que existe entre el acto de disidir (tablero) y la lectura que se hace de dicha disidencia (reflejo). El visitante dispondrá de 48 caracteres para conformar una palabra o una composición en el velcro.

Lo que se pretende es recrear un espacio donde se pueda reflexionar y opinar en torno al concepto de *disidencia*. Hemos decidido plantear una pregunta en la parte superior del espejo, así como una reflexión en torno al acto de disidir sobre el tablero de velcro, con el fin de motivar una introspección en el visitante y que este, en un acto creativo, construya su pequeña disidencia.

Ramón Hervella, Sandra Mirey y Ruth San Pedro



Ramón Hervella (A Coruña, 1992)
Master en Producción e Investigación en Arte, 2015. Universidad de Granada. Graduado en Historia del Arte, 2014. Universidad de Santiago de Compostela.

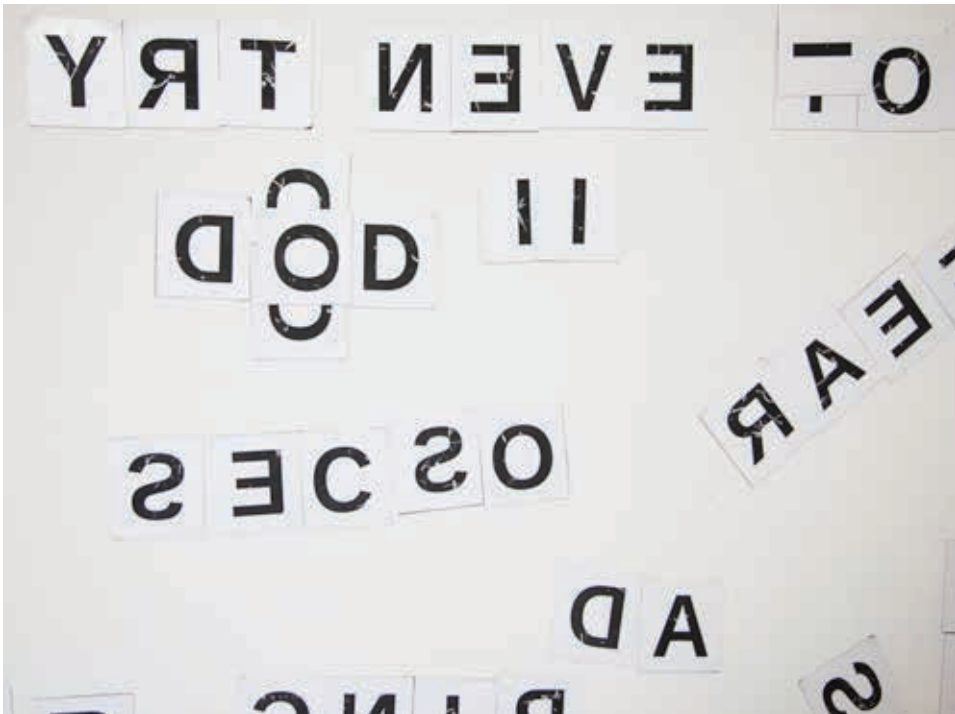
Sandra M. Mirey Reyes (Málaga, 1989)
Master en Producción e Investigación en Arte, 2015. Universidad de Granada. Máster de Fotografía Artística en Concepto y Creación en la Escuela Efti en Madrid, 2011.

Ruth San Pedro Lozas (Granada, 1991)
Master en Producción e Investigación en Arte, 2015. Universidad de Granada. Licenciada en Historia del Arte, 2014. Universidad de Granada.

¿Serás capaz? (2016)

Ramón Hervella, Sandra Mirey y Ruth San Pedro

El juego se compone de 48 letras imantadas, un tablero metálico de 200cm x 101cm un reto serigrafado en vinilo negro y un espejo de 62cm x 65cm



Reglas del juego:

1.

Lea la pregunta formulada.

2.

Conteste a la pregunta construyendo una palabra con las letras ofrecidas.

- El prosumidor en su turno puede reemplazar todas las fichas dispuestas en el tablero.
- La participación activa no será obligatoria, podrá pasar su turno y aprehender a desarrollar el juego observando a sus oponentes.
- Las fichas jugadas en un mismo turno habrán de ser dispuestas de manera correlativa.
- El prosumidor podrá reutilizar palabras ya construidas y continuar el cadaver exquisito o comenzar un juego nuevo.

3.

Finalmente, deberá girarse para ver el resultado.



Acción de protesta de la Plataforma por el Centro Guerrero con el despliegue de una pancarta con el texto: ¡FUNDACIÓN GUERRERO YA! 26 de abril de 2010. Torre de la Vela de la Alhambra de Granada. Video disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=NpF4RSoe-iE>> [consulta: 22.07.2018].



DIALO
G O S C
O N L A
I N S T I T
U C I O N

Fundación
GUERRERO
YA

Por el Centro Guerrero (2009-2011)

Plataforma de apoyo a la creación de la Fundación José Guerrero

<http://ciengramos.com/porelcentroguerrero/#comments>

La crisis institucional del Centro José Guerrero y el debate de la política cultural dependiente de la Diputación de Granada supusieron una experiencia excepcional en la ciudad, donde se enfrentaron y debatieron distintos modelos de gestión. Los desencuentros partidistas dentro de la propia institución pública, por un lado, y, por otro lado, las aspiraciones de una ciudad y una ciudadanía sensibles al valor que representaba la actividad del Centro José Guerrero¹ dieron lugar a la creación de manera espontánea de una plataforma a la que muchos nos adherimos sin más pretensión que la de conseguir que se respetara el generoso gesto de una familia y que el proyecto siguiera adelante con el acuerdo de todas las instituciones.

Cada miembro de la plataforma colaboró con sus propios medios y desde su posición institucional o profesional. A continuación se describen tres manifestaciones que fueron la consecuencia de la planificación de una imagen como idea y de la ejecución coherente de un material de agitación y propaganda. La primera fue el acto de protesta Manifiesta tu apoyo al Centro Guerrero. Es decisivo: AHORA O NUNCA, llevado a cabo el 23 de abril de 2009 en el propio Centro José Guerrero durante la inauguración de la exposición de David Lamelas En lugar de cine. La segunda fue la acción de protesta del 26 de abril de 2010 en la Torre de la Vela de la Alhambra de Granada, que consistió en el despliegue de una pancarta (16 x 3 m) con el texto ¡FUNDACIÓN GUERRERO YA!². La tercera y última manifestación fue la concentración y pitada, junto con el despliegue de una pancarta (0.90 x 4 m) con el texto ¡NO A LA MUERTE DEL CENTRO GUERRERO! y la impresión con stencil de 50 carteles (60 x 50 cm) con el lema ¡SI, EL CENTRO GUERRERO ES POSIBLE!, en las puertas del Centro José Guerrero el 25 de noviembre de 2010³.

1 Granada necesita la Fundación José Guerrero. Hoy no podemos entender que el Centro José Guerrero se pueda malograr y que todo lo conseguido sea cuestionado. La provincia necesita de una Fundación José Guerrero que permita continuar y mejorar este magnífico proyecto que ya es una realidad. Los ciudadanos y ciudadanas nunca van a entender que por la incapacidad de nuestros políticos se pueda perder un patrimonio que representa lo mejor de nuestros valores culturales y humanos. En OSAKAR OLAIZ, P. (8 de mayo de 2009). Granada necesita la Fundación José Guerrero. *La Opinión de Granada*.

2 La Plataforma Por el Centro Guerrero despliega una pancarta en la Torre de la Vela. A las 12:00 de esta mañana un equipo de la plataforma de jóvenes artistas Por el Centro Guerrero ha desplegado desde la Torre de la Vela, en el recinto de la Alhambra, una pancarta en protesta por los cambios que se pretenden hacer desde Diputación en el Centro José Guerrero. La pancarta tiene unas dimensiones de 3x16 metros, y se une a la serie de protestas que esta plataforma está llevando a cabo en contra de la iniciativa de la Diputación de Granada de convertir el centro en sede de la Fundación Granadina de Arte Contemporáneo. En IDEAL. (27 de abril de 2009). La Plataforma por el Centro Guerrero despliega una pancarta en la Torre de la Vela. Ideal. Disponible en <<https://www.ideal.es/granada/20090426/local/granada/plataforma-centro-guerrero-despliega-200904261329.html>> [consulta: 09.09.2018].

3 Una protesta en defensa del arte. Una marcha exige responsabilidades por el cierre del Centro José Guerrero. Un centenar largo de personas asistieron ayer al sepelio del Centro José Guerrero mostrando su impotencia e indignación con silbatos y pancartas. La plataforma que defiende que el legado del artista permanezca en la ciudad había convocado a las seis de la tarde una concentración en la que acabó cundiendo el desánimo. Lo que iba a ser una protesta para mantener la presión se convirtió en un acto en el que los presentes exigían dimisiones y responsabilidades por la inminente salida de las obras. Miembros de la plataforma leyeron un comunicado en el que se preguntaban por qué tiene tanta prisa la Diputación de Granada por liquidar el centro y "enterrar el muerto lo antes posible": "Es la confirmación de que tenían un plan trazado de antemano", reza un texto al que se han sumado más de mil personas, muchos de ellos relacionados con el mundo de la cultura de la ciudad. En VALVERDE, F. (26 de noviembre de 2010). Una protesta en defensa del arte. El País. Disponible en <https://elpais.com/diario/2010/11/26/andalucia/1290727335_850215.html> [consulta: 09.09.2018].

En la presentación de la publicación *Por el Centro Guerrero (2009-2011) Política cultural, crisis institucional y compromiso ciudadano*, que documenta muy extensamente los acontecimientos en relación al Centro José Guerrero, Antonio Collados señala: *justo cuando se cumplían diez años de su inauguración, sufrió un episodio de crisis que hizo peligrar la continuidad de la propia institución y de su programa cultural. En ese momento, la sociedad civil y sector profesional del arte emprendieron una campaña en defensa del Centro impulsada, en gran parte, por las acciones de la plataforma ciudadana Por el Centro Guerrero. Durante aproximadamente un año y medio su compromiso y apoyo a la continuidad del Centro José Guerrero, junto con el de otras muchas personas en la ciudad –y más allá de ella–, demostraron que la labor cultural y pedagógica llevada a cabo en una década por el centro de arte era, como exponía uno de los manifiestos de la plataforma, NECESARIA, DESEABLE, SOSTENIBLE Y POSIBLE*.

Un gran número de personas de los ámbitos de la sociedad civil, la política, la cultura y, especialmente el arte quedó aglutinado y coordinado a través de la plataforma Por el Centro Guerrero. Como explicaba en el año 2010 Esperanza Guillén: *La plataforma Por el Centro Guerrero es una iniciativa ciudadana independiente que pretende concentrar el desacuerdo de la comunidad artística local y, asimismo, servir como principal fuente de información, denuncia y protesta contra la intención de desmembrar el Centro Guerrero en una fundación localista, dependiente y gestionada al servicio de la clase política. Los editores de esta publicación nos adherimos a la plataforma desde el inicio de las acciones y hasta la finalización de las negociaciones en el año 2011*⁴.

1 COLLADOS ALCAIDE, A. (Ed.) (2014). *Por el Centro Guerrero (2009-2011). Política cultural, crisis institucional y compromiso ciudadano*. Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo. La cita en p. 7.

2 GUILLÉN MARCOS, E. (2010). *Acciones ciudadanas en defensa del Centro José Guerrero*. Granada. erph Revista Electrónica de Patrimonio Histórico. Nº 7, Disponible en <<https://revistadepatrimonio.es/index.php/erph/article/view/88/72>> [consulta: 09.09.2018].



Las ocasiones para mostrar nuestra adhesión a esta forma de protesta espontánea y desinteresada fueron muchas y de diversas maneras. Como Pedro Osakar, miembro de la plataforma Por el Centro Guerrero, señalaba en un artículo publicado en 2013: *La experiencia vivida en esos meses de 2009 y 2010, generó todo un caudal de reflexiones y sensaciones personales y colectivas que se situaban entre la sorpresa, la incredulidad, la indignación y finalmente la incomprensión hacia unos gestores políticos, que no fueron capaces de administrar la situación. Una sensación de fracaso, decepción y contrariedad con la política cultural planificada por los partidos, o más bien la ausencia de esta y con las consecuencias que la presente crisis ha tenido en distintas esferas de la ciudad. Cuando a finales del año 2010 entramos en este proceso que pone en crisis la continuidad del Centro Guerrero, se dejan deslizar muchos comentarios que crean un lamentable estado de desconfianza que no beneficiaron a nadie. Se abre un proceso de debate público totalmente mediatizado por declaraciones inoportunas, datos sesgados y un clima electoralista que no ayudó, ni al trabajo interno de la institución, que necesitaba claridad de planteamientos para resolver una cuestión legal, ni a la necesaria confianza de la familia.*

Arriba.

Miembros de la plataforma en el Mirador de San Nicolás con la Torre de la Vela de la Alhambra de Granada al fondo con el cartel: ¡FUNDACION GUERRERO YA! el 26 de abril de 2010.

Abajo

Diseño de las pegatinas que portan los miembros de la plataforma con el texto: Por el Centro Guerrero. Contra el populismo de las políticas culturales en Granada. www.porelcentroguerrero.com



Nunca habíamos compartido como ciudadanos un sentimiento colectivo de decepción tan grande y tan evidente en las políticas culturales locales. Todos éramos conscientes de las dificultades económicas del momento y lo que suponía volver a acordar una nueva fórmula legal para la continuidad del centro. En un encuentro que mantuvimos con la entonces Diputada de Cultura en la Casa Molino Ángel Ganivet, en un intento por exponer el punto de vista de los ciudadanos, se le hizo ver que ya habíamos visto la desaparición de un centro dependiente de la Diputación como el Centro de Estudios Etnológicos Ángel Ganivet en la propia Casa Molino en la que nos encontrábamos reunidos, o el languidecimiento del Palacio de los Condes de Gobia, inmerso en una reforma infinita, para el que no se había propuesto ninguna alternativa⁴.

En este contexto, la crítica situación por la que atravesó el Centro Guerrero parecía otro capítulo más de un relato fatal abocado a un desenlace ya escrito. En el caso del Centro Guerrero, la situación no dejaba de sorprender. Las contradicciones fueron grotescas e inimaginables. Fuimos muchos los que vimos en el proyecto del Centro Guerrero un buen ejemplo, desde la especialización, de un gran proyecto cultural de base, alejado de una idea de cultura de alaracas y postín.

Los políticos, que no la política, ya han generado en muchos de nosotros un descreimiento que nos obliga a revisar nuestra relación con los partidos tradicionales y con las instituciones, y a pensar en nuevos modos de hacer cultura. Esta es la crónica de una decepción y de una contrariedad con la política realizada por los partidos, y más concretamente, con la política cultural en distintas esferas de la ciudad, en la provincia y en nuestra comunidad.

⁴ OSAKAR OLAIZ, Pedro. (2014). Arte y política: una divergencia radical de expectativas. El caso del Centro José Guerrero de Granada en En A. Collados Alcaide (Ed.), Por el Centro Guerrero (2009-2011). Política cultural, crisis institucional y compromiso ciudadano (pp. 59-62). Granada: TRN-Laboratorio artístico transfronterizo. La cita en p.59.

Arriba
El jueves 25 de noviembre de 2010 la Plataforma convoca una pitada a las puertas del Centro, en la calle Oficios, a la que asistieron unas doscientas personas, además de numerosos medios de prensa local y nacional.



Arriba izquierda.
El jueves 25 de noviembre de 2010 la Plataforma convoca una pitada a las puertas del Centro José Guerrero

Arriba derecha.
Diseño del flyer con el texto: *Por el Centro Guerrero. Contra el populismo de las políticas culturales en Granada. Da tu apoyo firmando en: www.porelcentroguerrero.com* Actos de protesta en la inauguración de la exposición *En lugar de cine* de David Lamelas celebrada en el Centro José Guerrero el 23 de abril de 2009.

Abajo.
La octavilla de la convocatoria rezaba: *Los políticos de Granada están haciendo oídos sordos a la petición ciudadana de salvaguardar el Centro Guerrero. Su cierre supondría un fracaso para Granada y una de las mayores catástrofes culturales de la democracia en Andalucía. La Diputación de Granada, su presidente, Antonio Martínez Caler, y su diputada de Cultura, Asunción Pérez Cotarelo, han sido los culpables de esta trágica situación. Y el resto de administraciones políticas siguen sin dar la cara.*

CONTRA LA MUERTE DEL CENTRO GUERRERO

Los políticos de Granada están haciendo oídos sordos a la petición ciudadana de salvaguardar el Centro Guerrero. Su cierre supondría un fracaso para Granada y una de las mayores catástrofes culturales en Andalucía de la democracia. La Diputación de Granada, su presidente Antonio Martínez Caler y su diputada de Cultura Asunción Pérez Cotarelo, han sido los culpables de esta trágica situación. Y el resto de administraciones políticas siguen sin dar la cara.

¿QUÉ PUEDO HACER PARA SALVAR EL CENTRO JOSÉ GUERRERO?

CONCÉNTRATE

VEN EL JUEVES, DÍA 25 DE NOVIEMBRE, A LAS SEIS DE LA TARDE A LA PUERTA DEL CENTRO GUERRERO, EN LA CALLE OFICIOS DE GRANADA.

TRAJE TU SILBATO. NOS VAN A OÍR

Plataforma Por el Centro Guerrero

+info www.porelcentroguerrero.com

Manifiesta tu apoyo al Centro Guerrero

acude a la inauguración de
este JUEVES 23 a las 20 h.

Es decisivo:

AHORA O NUNCA

**Contra el populismo de las
políticas culturales en Granada**

www.porelcentroguerrero.com



El manifiesto que se leyó defendía que el Centro era necesario, deseable, sostenible y posible y demandaba:

1. LA CREACION DE UNA FUNDACIÓN GUERRERO guiada por el Documento de Buenas Prácticas para Museos y Centros de Arte que garantice la autonomía, la profesionalidad y el respeto del mundo del arte hacia la institución museística. Este modelo de gestión, que es el que reclaman los herederos de José Guerrero, permite la participación de la administración pública (con un 40% de patronos), la de científicos y expertos en arte independientes (con un 30%) y la sociedad civil (en este caso representada por la familia Guerrero, con otro 30%). También la aplicación de este Documento garantiza la profesionalización de la dirección mediante el contrato por concurso público de su director. Se trata, en definitiva, de crear un órgano de funcionamiento plural, sin mayorías de ninguna clase y que lo salvaguarde de los vaivenes de la política.
2. Que LA JUNTA DE ANDALUCÍA, la administración que más claramente tiene asignadas competencias en materia de salvaguarda del patrimonio histórico-artístico, asuma la gestión del Centro y busque la complicidad del resto de administraciones públicas (Diputación, Ayuntamiento, Ministerio de Cultura) y financieras (Caja Granada, que ya ha mostrado su interés) de forma que entre todas se garantice la permanencia en Granada de la Colección José Guerrero y del Centro de Arte que lleva su nombre y que no se consume lo que sería una de las mayores catástrofes culturales de nuestra ciudad, de nuestra comunidad autónoma y del país.
3. Consideramos que no hay razones suficientes para la destrucción del Centro José Guerrero. Entendemos que con las personas actualmente responsables de la Diputación de Granada y su Área de Cultura la familia Guerrero se ve obligada a dar por concluida la primera etapa del Centro José Guerrero. Pero conminamos a los responsables políticos presentes y futuros a que sitúen al frente a otras personas capaces de restablecer el pacto que dio origen al Centro ahora hace ya diez años.

Pedo Osakar y Asunción Lozano

Izquierda

Diseño del cartel con el texto: *Manifiesta tu apoyo al Centro Guerrero. Acude a la inauguración de este JUEVES 23 a las 20h. Es decisivo: AHORA O NUNCA. Contra el populismo de las políticas culturales en Granada. www.porelcentroguerrero.com*
Actos de protesta en la inauguración de la exposición *En Lugar de cine* de David Lamelas celebrada en el Centro José Guerrero el 23 de abril de 2009.

Arriba

Cartel (60cmx50cm) con el texto: ¡SI EL CENTRO GUERRERO ES POSIBLE! en las puertas del Centro José Guerrero el 25 de noviembre de 2010.

© The Zorrilla Girls

Acción (2018). Intervención

<https://thezorrillagirls.wixsite.com/thezorrillagirls/about>



Desde dentro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, nos presentamos: anónimas, pero con fundamentos. Inspiradas en el activismo feminista del ámbito de las artes visuales que impulsó el grupo norteamericano Guerrilla Girls, nos interesa tomar prestadas sus motivaciones y modalidades de acción para reinventar esta revolución y, así, sacudir también el ámbito estudiantil artístico del que tantas formamos parte.

Para hacer visible y dar voz a las estudiantas, que en la experiencia institucional se encuentran con un sistema que reproduce fielmente los mismos patrones patriarcales, machistas y misóginos con los que se lucha de paredes afuera, nos inauguramos con una semana de acciones de intervención en la sede de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

Nuestra intención es levantar el telón y hacer visible, a toda la estructura burocrático-institucional, sin distinción de jerarquías, la persistencia de estos comportamientos arcaicos y repulsivos, para que la lucha también se gesticione de paredes adentro y se enuncie en voz alta.

THE ZORRILLA GIRLS* (Granada, 2017)

El colectivo que surge a finales de 2017 en Granada con una propuesta lanzada en clase sobre proyectos activistas. De esta manera nos conocimos y nos dimos cuenta de que, aún con nuestras diferencias, queríamos luchar contra el sistema patriarcal anquilosado en las instituciones educativas y artísticas.

Decidimos trabajar desde el anonimato para no caer en la defensa del trabajo personal. Esto nos permite luchar por todo ese arte producido por personas ignoradas por su género en el mundo artístico.

Para rebatir esta situación creemos que la sutileza y la paciencia no tienen lugar en esta lucha. Es por esto que nuestros mensajes son directos y sin rodeos, aunque preferimos una estrategia irónica frente a la seriedad o la agresividad.

* Después de un periodo de anonimato mantenido durante las acciones realizadas en el contexto de la Facultad de Bellas Artes y para esta publicación, los componentes del colectivo se hacen visibles: Sílvia Jordà Saún, Lourdes Manzano Alcázar, Rocío Carmona Guirao, Carmen Pino Racero y Candela Álvarez Castro.





Mediante este sacudón a tope buscamos que la indiferencia no sea una opción y que la institución educativa artística se transforme en un espacio de reflexión a partir del cual *lxs estudiantxs* puedan crear, compartir y desarrollarse profesionalmente, trascendiendo la meritocracia sexista y dejando fuera de este espacio de formación las zonas de peligro donde se confunde piropo con acoso.

Además de visibilizar el problema, nos gestamos en busca de acción, con la motivación de avivar la astucia de las estudiantas, para que se empoderen y animen a ser zorras sin pudor.

¡Sé astuta! ¡Sé una zorra!

The Zorrilla Girls

Izquierda

The Zorrilla Girls

Retrato de 4 de las 6 componentes.

Exteriores del recinto de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada. 8/01/18.

Derecha

The Zorrilla Girls

Invasión de carteles. Acción. Impresión digital sobre papel 80gr. 210 x 297 mm y 297 x 420 mm. Versiones descargables en web. Exteriores del recinto de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada. 8/01/2018.

Disponible en <<https://thezorrillagirls.wixsite.com/thezorrillagirls/prints>> [consulta: 09.09.2018].



EL 70% DEL ALUMNADO DE ESTUDIOS DE ARTE SON MUJERES.

En el caso del profesorado no llega ni al 30%.

Un mensaje público de **ZORRILLA GIRLS** Consciencia del mundo del arte

¿QUIERES PARTICIPAR EN ARCO? ¿ERES MUJER?

Solo un 25% de los participantes en ARCO 2017 fueron mujeres.

Un mensaje público de **ZORRILLA GIRLS** Consciencia del mundo del arte

LAS VENTAJAS DE SER UNA ESTUDIANTA DE ARTE

- No quedarte estancada en un trabajo de técnico de taller.
- Tener la suerte de que todos tus materiales puedan ser de color rosa.
- Observar cómo ser una zorra astuta puede abrir caminos en el mundo del arte.
- Que en clase te hablen más de tu pintalabios que de Arte.
- Estar convencida de que cualquier arte que hagas será feminista.
- Distraerte en clase enumerando los piropos que escuchas.
- Dedicar más tiempo a tu trabajo porque no sabes que eres guapa.
- Ser consciente de que tu físico puntúa en el expediente académico.
- Tener la oportunidad de demostrar tus conocimientos cuando vas a comprar materiales.

Un mensaje público de **ZORRILLA GIRLS** Consciencia del mundo del arte

Arriba

The Zorrilla Girls. Diseños de carteles. Impresión digital sobre papel 80gr. 210 x 297 mm y 297 x 420 mm. Versiones descargables en web. Documentos disponibles en <<https://thezorrillagirls.wixsite.com/thezorrillagirls/prints>> [consulta: 09.09.2018].

Izquierda arriba

The Zorrilla Girls. Invasión de carteles. Acción. Impresión digital sobre papel 80gr. 210 x 297 mm y 297 x 420 mm. Pasillo principal de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada. 8/01/2018.

Izquierda abajo

BM PARO (2018), The Zorrilla Girls. Intervención de carteles con motivo de la Huelga general del 8 de marzo de 2018. Impresión digital sobre papel 80gr. 297 x 420 mm. Pasillo principal de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano.

THE ZORRILLA GIRLS

ZORRILLAS ¿QUÉ TENEMOS HOY PARA CENAR?
¡¡¡GALLITOS DE CORRAL!!!

THE ZORRILLA GIRLS



¡DANGER!
ZONA DE CONFUSIÓN ENTRE
PIROPO Y ACOSO



THE ZORRILLA GIRLS

¡SÉ ASTUTA!
¡¡SÉ UNA ZORRA!!

THE ZORRILLA GIRLS



VELASKE
¡DIME GUAPAH!

THE ZORRILLA GIRLS





Izquierda

The Zorrilla Girls. Diseños de pegatinas. Impresión digital sobre papel adhesivo. 15 x 5 cm. Versión descargable en web. Documentos disponibles en <<https://thezorrillagirls.wixsite.com/thezorrillagirls/stickers>> [consulta: 09.09.2018].

Arriba

The Zorrilla Girls. Invasión con notas adhesivas. Acción. Notas adhesivas manuscritas. 20 x 20 cm. Edición limitada (50 unidades). Taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada. 11/01/18.

Abajo

The Walking Dead, por el 8M (2018). **The Zorrilla Girls.** Intervención-collage de carteles con motivo de la Huelga general del 8 de marzo de 2018. Impresión digital sobre papel 80gr. 297 x 420 mm. Pasillo principal de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Versión descargable en web. Documentos disponibles en <<https://thezorrillagirls.wixsite.com/thezorrillagirls/8m>> [consulta: 09.09.2018].



Izquierda
Genias creativas (2018). The Zorrilla Girls
Acción con 6 flyers en los Pasillos de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada. Impresión digital sobre papel 120gr. 100 x 145 mm.
Versión descargable en web
Disponible en <<https://thezorrillagirls.wixsite.com/thezorrillagirls/flyers>> [consulta: 09.09.2018].

Derecha
The Revolutions is trans (2018). The Zorrilla Girls
Acción con 1 flyer en los Pasillos de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano. Granada. Impresión digital sobre papel 120gr. 100 x 145 mm.
Versión descargable en web
Documentos disponibles en <<https://thezorrillagirls.wixsite.com/thezorrillagirls/flyers>> [consulta: 09.09.2018].



IF THE
FUTURE
IS
FEMALE...

THE REVOLUTION IS

TRANS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

04.02.15 01
BARCELONA
A.20

ESPANA

16-08-15
BOGOTA MULE 180-
29-01-15
CAICEDO TORRES, JUAN PABLO
ESTANCIA HASTA 6 MESES
N.I.E.
COLCOISSU

Consulado General
de España
BOGOTA

Ser documento (2016).
Juan Pablo Caicedo
Documentos originales utilizados en la Performance en BB.AA. de la UGR.

CAICEDO<TORRES<<JUAN<PABLO<<<<<

LO PERSONAL ES POLITICO

Juan Pablo Caicedo

Ser documento (2016). Performance

<https://jpkcycto.wordpress.com/2016/04/17/ser-documento/>

<https://vimeo.com/158458704>



Juan Pablo Caicedo o JP KYCTO

(Bogotá, 1991) Artista multidisciplinar colombiano que trabaja en la instalación audiovisual, la plástica expandida, el performance, las prácticas de arte comunitario y la pedagogía experimental. Trata temas relacionados con migración y decolonialidad, urbanismo crítico, conflictos sociales y ambientales. Trabaja desde una perspectiva de acción y creación de resistencias, espacios de aprendizaje colaborativo y redes de solidaridad. Estas temáticas tienen soporte en una investigación basada en el complejo archivo de imágenes, paisajes sonoros y escrituras producidas y recolectadas a través de su experiencia.

Cabe destacar un gran número de participaciones en exposiciones colectivas, festivales y proyectos desarrollados en el espacio público: *Culture of Silence: Invisible Violence*, en Helsinki; *La República. Circuito de Arte Público* en Bogotá; *Festival Acciones en Vivo/Diferido & Territorio Abierto, Los Mártires*, en Bogotá; *Abya Yala, Arte y Decolonialidad* en Bogotá; y *Undergarments, 107 Projects* en Sidney.

Ha coordinado el proyecto curatorial *Imaginario Desarmados*. (disponible en <https://imaginariosdesarmados.wordpress.com/>) y Encuentro Interdisciplinar sobre Territorio, Memoria, Identidad y Exilio: Jornadas creativas de construcción y pedagogía de paz, celebrado en 2016 en el Casal de Joves Palau Alòs de Barcelona.

Devenir documento es un proyecto en desarrollo que incluye una serie de acciones, videos y fotografías que reflexionan sobre la condición humana de la (i)legalidad. Presento dos performances y un video: *(in)documentado* (Barcelona, 2015) y *Ser documentod* (Granada, 2016), y *Matrimonios de Papel* (Barcelona, 2016). Son performances, fotografías y una pieza textil-escultórica que cuestionan la burocracia, los sistemas político-administrativos que materializan su autoridad a través de procesos de certificación de identidad y las construcciones socio-simbólicas en la definición legal del ser humano.

Este proyecto nace a partir del proceso migratorio propio del artista y es resultado de una serie de investigaciones y activismos enfocados a denunciar las fronteras burocráticas, políticas y administrativas que los Estados europeos ejercen sobre los migrantes extra-comunitarios.

Devenir documento es un proyecto multidisciplinar y basado en procesos de investigación-creación, por lo tanto, también incluye una serie de documentos de nueva producción. Entre ellos destaca el *Diccionario de la xenofobia, apuntes sobre la violencia epistémica y física contra la migración en Barcelona*. En este documento se pretende apuntar ciertas reflexiones sobre términos como *matrimonio mixto*, *permiso de residencia*, *ius soli* o *ius sanguinis*, entre otros. Todas estos términos componen el aparato epistemológico necesario para construir la noción de *otredad* en el dispositivo estatal europeo. Esta otredad es, posteriormente, perseguida *con una serie de acciones de violencia institucional y física, que, a su vez, es respondida por las acciones cotidianas de los migrantes que día a día resisten en los países europeos*.

Arriba

Documentos originales utilizados en la performance

Derecha

Ser documento (2016)

Juan Pablo Caicedo

Performance en BB.AA. de UGR. Fotografía a color impresa en papel Canon de 91 cm x 187 cm del proceso de elaboración de la performance. Fotografías por: Sebastián Montt y Daniela Medina Poch. En colaboración con: Sara Roig Martínez.



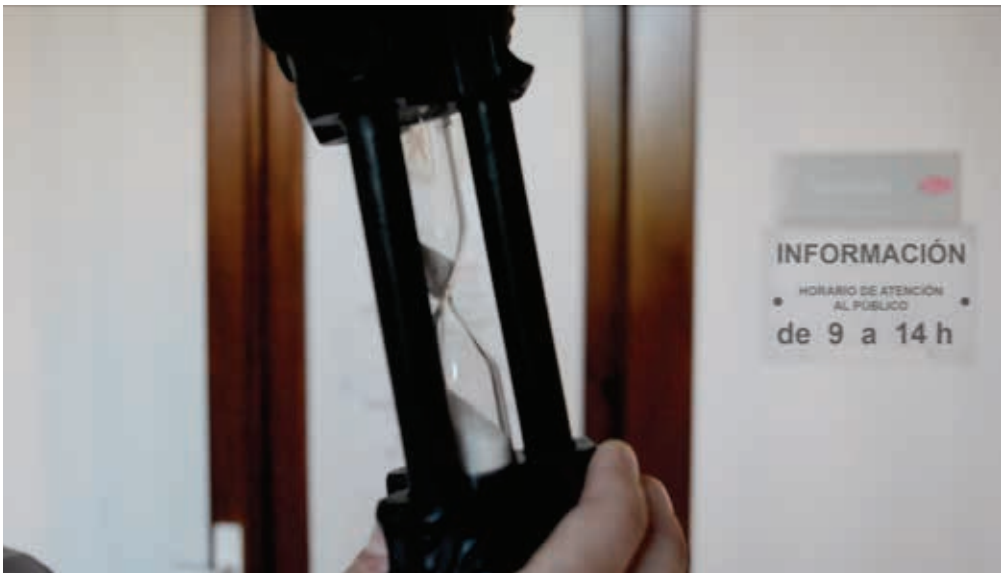


Ser documento (2016) es una performance que cuestiona la burocracia, los sistemas político-administrativos que materializan su autoridad a través de procesos de certificación de identidad y dominación del tiempo. Fue realizada utilizando los documentos indispensables para que un ciudadano no europeo (colombiano, en este caso) pueda realizar una estancia en Europa, con el objetivo de plantear el debate sobre migración y desplazamiento. La performance se desarrolló frente a la oficina de Secretaría de la Facultad de Bellas Artes para establecer una relación conceptual con el lugar de la acción.

Juan Pablo Caicedo

Izquierda
Documento original utilizado en la performance
Ser documento (2016). Juan Pablo Caicedo
Performance en BB.AA. de UGR.

Derecha
Ser documento (2016). Juan Pablo Caicedo
Performance en BB.AA. de UGR. Fotogramas del Video: *Ser documento*, 2016. Todos los documentos empleados en la performance eran originales
Publicado en febrero de 2016 con motivo de la Exposición: *Disidencias*. Video Monocanal 1:49min
Video disponible en <<https://vimeo.com/158458704>> [consulta: 09.09.2018]



Vanesa Cintas

De-safío (2012). Acción

<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/download/3931/3311>



La cultura patriarcal en la que vivimos constituye y adjudica los espacios físicos y simbólicos destinados para hombres y mujeres en función de nuestro sexo y género. Concretamente, la adscripción de la mujer al espacio de lo doméstico se presenta como norma indisoluble en el hogar tradicional, heteronormativo, autoritario, jerárquico y patriarcal. La educación, los mandatos, los roles, los saberes diferenciados que se establecen entre sus miembros masculinos y femeninos, impulsan y encierran a las mujeres que habitan en este tipo de hogares a la sujeción, a la disponibilidad, a la entrega, al sacrificio y a la eterna gratuidad hacia la familia, condenando y apuntalando en ellas, la asignación inalterable de lo doméstico.

El trabajo artístico *De-safío*, que forma parte de un proyecto mayor compuesto por video performance, dibujos y piezas textiles, se detiene en esta violencia simbólica, en el injusto ejercicio de la domesticidad absoluta que se les exige a las mujeres que habitan en el espacio carcelario de lo doméstico. Son mujeres confinadas, subordinadas y domesticadas conforme a su género, que han interiorizado su encierro y pertenencia al hogar hasta el punto de destruir cualquier tipo de deseos, de expectativas, de desarrollo personal sobre sus propias vidas. Hablamos de un encarcelamiento estratégico y patriarcal que convierte en el centro de la vida de las mujeres el ser madre, esposa y perfecta mujer de su casa para que, así, el patriarcado siga funcionando en su perfecto engranaje.

Vanesa Cintas (San Lucar de Barrameda, 1980). Licenciada en Bellas Artes en 2008, Diploma de Estudios Avanzados en 2010 y Doctorada en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 2017. He participado en numerosas exposiciones colectivas y proyectos artísticos. La temática general de mis trabajos se centra en mostrar y denunciar la violencia física, sexual y simbólica que se ejerce en el hogar patriarcal hostil hacia las mujeres. La mayor parte de éstos surgen de la performance, aunque en su proceso hago uso del dibujo, la fotografía, el video, etc. La práctica de la performance me posibilita moverme entre el arte y la vida. Su capacidad para incorporar, entender y significar las vivencias, me permite intervenir, deconstruir y reescribir mi cuerpo y los de las mujeres de mi entorno de todas aquellas narrativas e imperativos patriarcales que, como mujer, nos oprimen y construyen bajo el yugo de lo doméstico.



Arriba
De-safío. De la serie Armas Domésticas (2012)
Vanessa Cintas.
Técnica mixta/papel. 100x70cm.

Izquierda
De-safío (2015)
Vanessa Cintas
Impresión sobre papel de algodón. 60 x 90 cm c/u.

En base a esta domesticación femenina, a su experiencia y sabiendo que como señala Jana Leo, *lo doméstico no es el espacio que nos pertenece sino al que pertenecemos; no es el espacio de nuestro dominio sino el que nos domina*, estas fotografías tienen como objetivo invertir la imposición de la tradición, desobedecer ese aprendido sometimiento al hogar para empoderar a las mujeres de mi familia y desquitarlas de esa sensación inequívoca para ellas, de vidas llenas de imposibilidades, de vidas domesticadas para los demás.

Jugando con la palabra *desafío*, con la acción combativa que se desprende de su verbo y con la representación que para nosotras tiene el pez *safío* (zafío: pez serpentiforme, voraz, propio de nuestra geografía y biografías, símbolo de las labores y de la tradición asociada a las mujeres de mi familia), tres generaciones de mujeres -abuela, madre e hija- se presentan al espectador/a desafiantes y mimetizadas bajo una idéntica vestimenta. Dos de ellas, abuela y madre, con un *safío* en la mano, empuñando la tradición, expuestas públicamente, dejan de silenciar una obediencia infinita hacia el imaginario ineludible que se desprende de lo doméstico y la familia. La hija, con un cuchillo, trata de cortar, de sajar, de subvertir la herencia, el modelo sumiso del hogar, rompiendo así con el cumplimiento forzoso, social y cultural del ser mujer, propio de los hogares patriarcales.

De modo que, para este *De-safío*, narrar la biografía que ocupan nuestros cuerpos es desprenderse de las trampas que los domesticar; interrogar al que mira y silencio es nombrar el trauma y orear la ira; desafiar la clandestinidad del hogar y su legado es desafiar no solo uno, sino todos los hogares.

Vanessa Cintas









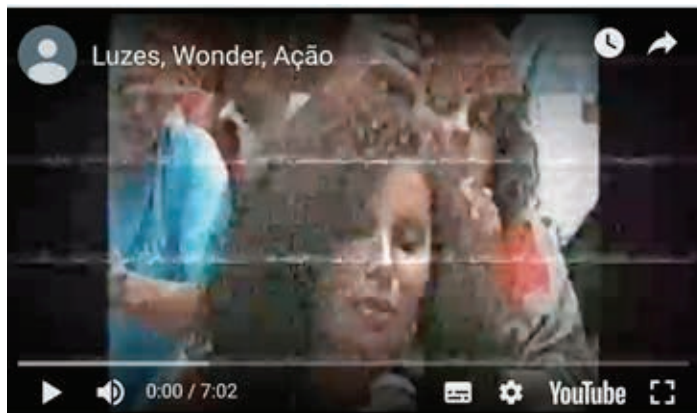
Izquierda y páginas anteriores
De-safío (2015). Vanesa Cintas
Impresión sobre papel de algodón. 60 x 90 cm c/u.

Derecha
Armas-domésticas I (2009). Vanesa Cintas
Técnica mixta/papel rosa espina. 50x70cm
Armas-domésticas III (2010). Vanesa Cintas
Técnica mixta/papel rosa espina. 70x90cm

Aldones Nino Santos da Silva

LUZES, WONDER, AÇÃO (2018). Video

<https://aldonesc.wixsite.com/aldones>



El vídeo parte de la idea de *collage*, haciendo uso de los conceptos de *performance*, *conectividad* y *género*, uniendo estos elementos en la dirección de una reflexión sobre los cuestionamientos y consecuencias de las continuidades de categorías identitarias. Público y privado se mezclan afectando existencias diarias, en las imágenes divididas entre realidades de distintas escalas temporales.

La performance fue realizada el día 7 de abril de 2018. *Inmersiones virtuales n°1*, es parte integrante de la serie de trabajos o bien de una de las varias series de trabajos que desarrollo, tanto en el plano teórico como en el práctico, acerca de los cuestionamientos sobre género y performatividad. Esta performance trabaja una dialéctica de imágenes de hechos ocurridos recientemente en Brasil, pensando en las cuestiones que envuelven el cuerpo con temas como libertad, visualidades y enunciación. Transmitida en vivo por Internet, el trabajo propone una interconexión a partir de las posibilidades virtuales no sólo de deseo, sino también de reflexión sobre imposiciones de género. La performance desempeñó así otras zonas de performatividades de sexualidad: el acto se impuso para muchos espectadores sin rostro que, al buscar el anonimato, encuentran una metáfora de su existencia basada en la vergüenza del propio deseo, fomentada esta por barreras sociales. El uso del rosa como color lleva en sí elementos de una feminidad sofocante que debe ser distanciada y disociada del cuerpo entendido como masculino, alimentando la continuidad de los patrones heterosexistas, mientras sofocan, hieren y matan las subjetividades disidentes.

Aldones Nino Santos da Silva

Luzes, Wonder, Ação (2018)

Aldones Nino Santos da Silva

Fotogramas del Video: *Luzes, Wonder, Ação*, 2018

Publicado el 9 de abril de 2018. Video Monocanal 7:02 min.

Video disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=vrnHfhXqP5A>> [consulta: 09.09.2018]

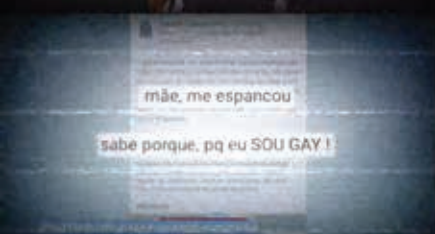
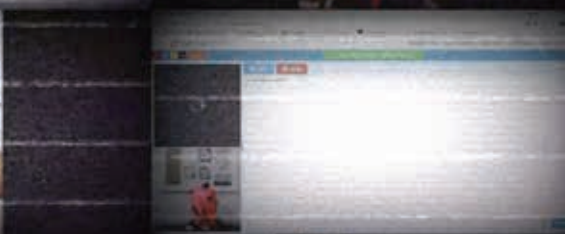
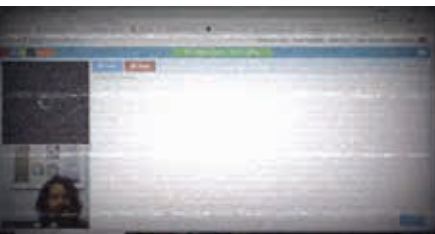
Aldones Nino Santos da Silva (Sao Paulo, 1990) Licenciado en Historia del Arte por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro e investigador del grupo de investigación Paisajes Híbridos de la misma universidad. Graduado y licenciado en Filosofía por la Universidad de São Judas Tadeu de São Paulo. Cursó Estudios de Cultura y Género en el Museo de Arte de Río y en la Administración Pública de Cultura, en colaboración con la Universidad Federal de Río Grande del Sur y el Ministerio de Cultura.

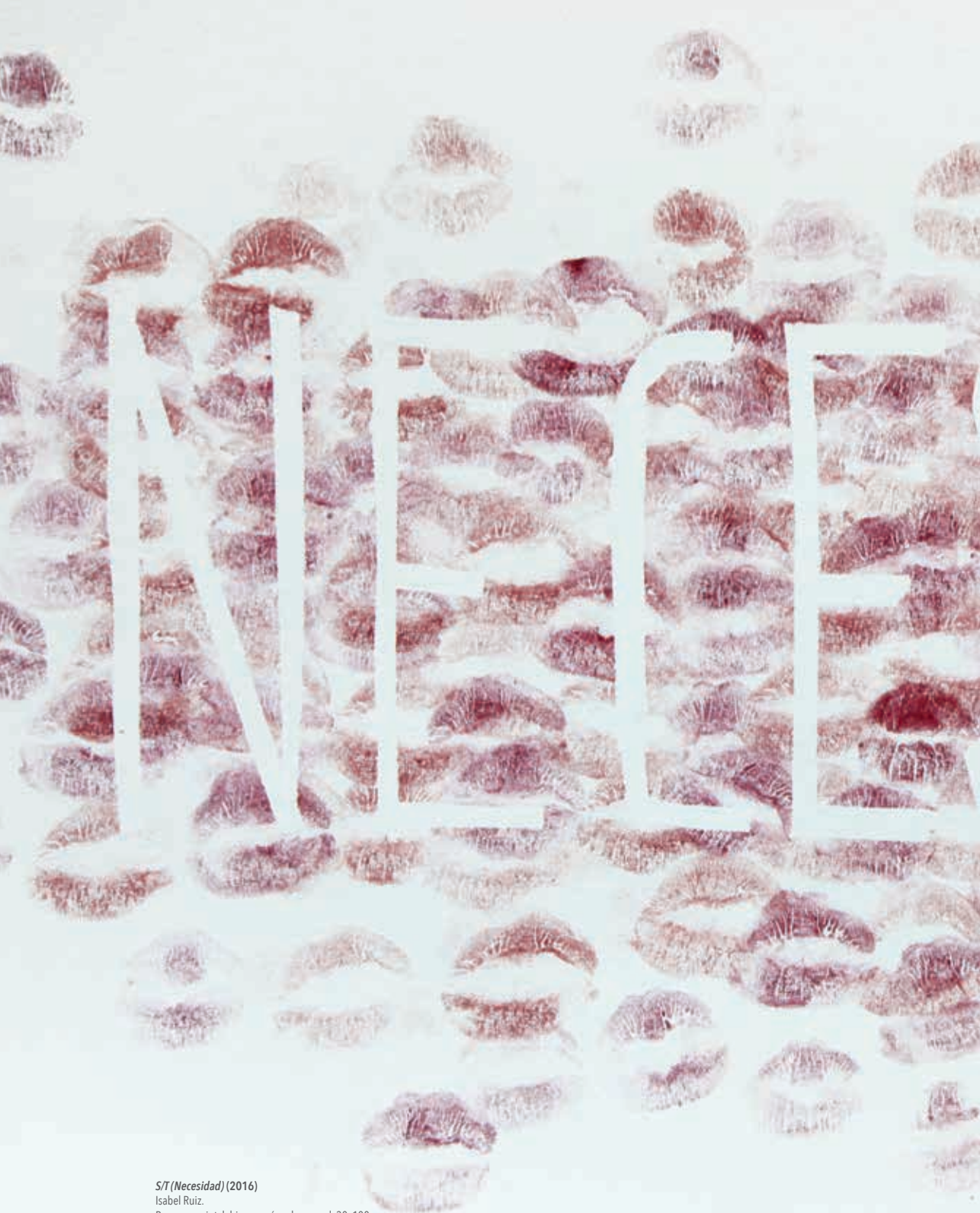
Traductor del texto *Arte contemporáneo y precariedad*, del profesor Gerard Vilar, y autor del libro *Inscripción y corporeidad: Butler y Kafka, un acercamiento* (2016), de la Editorial Hybrida Publishing.

Trabaja en las áreas de paisaje, naturaleza, historia del arte de los siglos XX y XXI, cultura, estética y performance contemporáneas.

Actualmente realiza un doctorado en Historia y Arte en la Escuela Internacional de Posgrado de la Universidad de Granada y en Artes Visuales en el Programa de Posgrado de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro, desarrollando la investigación *Colonialidad y cuerpo: las relaciones entre poder, arte y pensamiento decolonial*, bajo la dirección de Asunción Lozano Salmerón (Universidad de Granada). Maestría del Programa de Posgrado en Historia, Política y Bienes Culturales con el trabajo titulado *Artes Plásticas en los años 70 y la creación de Funarte*, realizado en el Centro de Investigación y Documentación de Historia Contemporánea de Brasil de la Facultad de Ciencias Sociales de la Fundación Getúlio Vargas.

El video que presenta es, en sus propias palabras, *una mezcla de imágenes oriundas de internet que delinean pensamientos. Es una herramienta que mezcla aspectos de la video-performance y el video-montaje en un ejercicio de experimentación.*





S/T (Necesidad) (2016)

Isabel Ruiz.

Besos con pintalabios carmín sobre papel. 30x100cm

Obra presentada en la Exposición *Indicios sobre el cuerpo* (2016).



COLLABORACIONES

José Manuel García Galán

Comercio justo (2016). Documentación y objetos diversos



¿Qué consecuencias desencadenan acciones tan mundanas como vestir unos *jeans*? ¿A quién beneficia la falta de transparencia implícita en la cadena de fabricación de estas prendas? ¿Por qué las autoridades sanitarias en Europa no hacen nada para impedir o limitar a las grandes cadenas de marca, a sabiendas que su mercancía no cumple los controles de calidad? ¿Por qué no existe un marco legal para impedir que los fabricantes y distribuidores de *jeans* dejen de comercializar con mercancía contaminada?

Comercio justo (2016)

José Manuel García Galán

Bolsa papel asa rizada 27,5x21,5cm, de H&M
Jeans hombre con lavado de rayas desteñida, marca Springfield, grupo Cortefiel
talla 38, 31% algodón poliéster, Hecho en China.

José Manuel García Galán. Grado en Bellas Artes de la Universidad de Granada.

IDEARIO.

- Modificar imágenes, descontextualizarlas para crear nuevos entornos, invertir códigos para crear nuevos significados. El poder que provoca manipular por medio de la descontextualización y la alteración de las imágenes dadas. Recrear imágenes con tintes irónicos por medio de mundos oníricos.
- Realizar conexiones que divagan entre lo real y lo fantástico, manipular imágenes ¿es menos real que un noticiario?, ¿menos real que los anuncios publicitarios? El contraste de unir imágenes que emanan de contextos opuestos magnifica el contraste del efecto falaz de la imagen final que ofrece el collage.
- Burlarse de la estructura discursiva de los medios.
- Dotar a las imágenes de otro valor simbólico mediante el cuestionamiento de ciertos convencionalismos, desdibujando la distancia entre lo real y lo representado. Tales cuestiones sirven como vehículo para pensar sobre las nociones entre realidad y ficción.
- Collages que funcionan como un juego de composiciones que establece un discurso escondido tras un disfraz de aspecto formalmente sencillo, aparatosamente sencillo.
- La relación entre la palabra y la imagen modifica el modo en el que percibimos estas.
- Provocar *corto-circuitos* mediante la reapropiación de imágenes que desencadena un sinsentido con un efecto provocador.
- Imágenes que caminan hacia el absurdo con muecas retorcidas que muestran otras realidades no menos carente de humanidad.
- Manifestarse por medio del sarcasmo. Buscar el sentido reprimido de las imágenes mediante la perturbación de ciertos signos, esto es, mediante la alteración de códigos privativos de las imágenes de las que parto.
- Este cuaderno de collages "pretende" conseguir que nos preguntemos por la realidad mediática a la vez que sirve como guía de lo esperpéntico.
- Invertir las realidades ficticias mediante el humor. Utilizar la diversión, la diversión tiene un carácter subversivo.
- Lo opuesto a lo oficial es lo carnavalesco, la celebración pagana por excelencia.

¿Por qué *jeans*?

Los *jeans* pertenecen a un sector de la moda que parece vivir en un permanente apogeo: se producen más *jeans* que ninguna otra prenda. La fabricación de *jeans* de las grandes firmas que operan a nivel mundial suele emplear el mínimo coste posible en su realización. Esto supone consecuencias graves que afectan a la salud de las personas que participan en la fabricación, así como al consumidor final al que irá destinado este producto.

Procesos de fabricación

En la producción de pantalones vaqueros suelen emplearse toxinas y sustancias cancerígenas como cloruro de metileno y otros productos identificables, hasta unos doscientos, que pone seriamente en peligro la vida de quienes los manipulan y fabrican. El tratamiento que requieren unos vaqueros para obtener ese aspecto desgastado emplea un mecanismo de chorro de arena a presión que contiene cuarzo (unas máscaras de tela no impiden que esta sustancia entre en los pulmones). Anteriormente este tipo de *jeans* se fabricaba en Turquía, pero tras cientos de muertes el Gobierno lo prohibió. Casualmente, las grandes firmas se trasladaron entonces a Bangladesh, uno de los países más pobres del mundo. Los residuos industriales son vertidos en los alrededores y la fábrica despiden un fuerte olor, pues en la planta de teñido se encuentran sustancias químicas: como conservantes suelen emplearse compuestos y pesticidas que pueden provocar enfermedades respiratorias y trastornos del sistema nervioso.

El consumidor frente a las corporaciones

¿Cómo es posible que no exista un marco legal que impida que prendas contaminadas entren desde Asia a Europa sin superar los controles de calidad? Aún así, los distribuidores que trabajan para las grandes firmas pueden vender legalmente su producto.

Es hora de formularse las siguientes preguntas:

¿Somos las prendas que vestimos?

¿Llegaremos a tener conciencia de los peligros que esconde nuestra ropa?

¿Qué consecuencias desencadenan acciones tan mundanas como ir a comprar ropa a unos grandes almacenes?

¿Por qué no existe un marco legal para impedir que los fabricantes y distribuidores de *jeans* dejen de comercializar con mercancía contaminada?

¿Por qué las autoridades en Bangladesh no se preocupan por los derechos fundamentales de sus trabajadores?

¿Por qué las autoridades sanitarias en Europa no hacen nada para impedir o limitar a las grandes cadenas de marca, a sabiendas de que su mercancía no cumple los controles de calidad?

¿Cómo se puede consentir que haya personas obligadas a trabajar los 365 días del año, 68 horas semanales, sin derechos laborales y cobrando 1,3 euros diarios?

¿A quién beneficia la falta de transparencia implícita en la cadena de fabricación de estas prendas?

Algunas marcas españolas relacionadas con las sustancias dañinas presentes en los productos y con la falta total de escrúpulos si nos referimos a la salud y seguridad de sus trabajadores:

Grupo Inditex: Zara, Bershka, Pull&Bear, Stradivarius, Massimo Dutti...


Grupo Cortefiel: Springfield, Women'secret, Pedro del Hierro...

José Manuel García Galán



Derecha
Páginas: 9, 10, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 24.

Comercio justo (2016)
José Manuel García Galán
Cuaderno de Comercio justo impreso.
Documento completo descargable en <<http://comerciojusto.org/wp-content/uploads/2015/04/CUADERNO-TEXTIL-CASTELLANO.pdf>>
[consulta: 09.09.2018]



Women
belong
to the
resistance

Estudiantes norteamericanas protestan en Puerta Real de Granada la ceremonia de toma de posesión de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos el 20 de enero de 2017.

#noracism

in

#nohat

* my ute
my ch

TRA
DUC
CIONES
NES



Documentation of the exhibition preparation process with the artists.

Presentation

In our work as artists and citizens, we continually think about images from both sides. We are producers and spectators of events in which the border lines between art and political commitment are fuzzy. Above all, it is a place for information and the exchange of viewpoints, the capacity of art to discuss communication mechanisms we come across in daily life in the shape of political, economic and social messages of all types. To be more specific, art's double aesthetic and political function to its full extent.

Streets, avenues and squares are spaces where people move around, public spaces which allow all types of communication. Passersby who exchange looks, sweeping along culture, customs, ideas and fashions which are expressed and allow us to know more about each other. This succession of messages gathered in this publication, with political and social content, with their pros and cons, are real and form part of our visual memory.

When this material is sorted, classified and then shown once again outside its original context, it becomes a document. Its initial condition is left suspended and it is sent, without betrayal, to a place in art where it converses from this additional superimposed condition. The object of a political nature becomes part of the system of art, and we all know the strong contradictions that exist and arise along the fuzzy borderline between art and politics. Any attempt to draw this line from either side only leads to a head on clash with reality. Or rather, with two realities that overlap: art reality and the other reality which is out there, the real one. Making a political comment about a political object from a field such as art is always, at the very least, complicated, and its consequences very limited.

As we pointed out in the presentation of the first exhibition: from the ideas of dissidence, resistance or disobedience, this catalogue of projects shows a very diverse set of individual or collective positions developed by members of our community. They all transcend an ethical, aesthetic, political, social, public, private... commitment and they reveal a complex reality. They formalize, propose, rescue, produce, design, choose, designate... an object, an action or an experience that informs us about the cause or effect of this commitment.

Dissidences, is an art and design publication based on simple approaches. The material presented is made to change the world, often with very limited resources, using imagination and creativity. The publication does not present a complete view of the phenomenon, but it attempts to throw a bit of light on these important means of expression that are still ignored today. This publication has documented three major areas for intervention: public space, dialogue with institutions and personal issues as a political commitment. It also informs of many other examples that are happening at this moment outside the usual exhibition channels. We have included a wide range of documentation that goes beyond the limits of the new expository space that this project set up in the corridors of the Fine Arts Faculty of Granada University. As editors of this publication, we have aimed to be the visualization channel of very specific work undertaken in our community between 2015 and 2018. We are very much aware of this publication's limitations and the huge number of cases that could have been included. Our intention is not to show just one direction, but to put on record just one of many possibilities.

Asunción Lozano and Pedro Osakar. June 2018

The problem of reality. A necessary drift

*A tiger comes to mind. The twilight here
Exalts the vast and busy library
And seems to set the bookshelves back in gloom;
Innocent, ruthless, bloodstained, sleek
It wanders through its forest and its day
Printing a track along the muddy banks
Of sluggish streams whose names it does not know
(In its world there are no names or past
Or time to come, only the vivid now)
And makes its way across wild distances
Sniffing the braided labyrinth of smells
And in the wind picking the smell of dawn
And tantalizing scent of grazing deer;
Among the bamboo's slanting stripes I glimpse
The tiger's stripes and sense the bony frame
Under the splendid, quivering cover of skin.
Curving oceans and the planet's wastes keep us
Apart in vain; from here in a house far off
In South America I dream of you,
Track you, O tiger of the Ganges' banks.*

*It strikes me now as evening fills my soul
That the tiger addressed in my poem
Is a shadowy beast, a tiger of symbols
And scraps picked up at random out of books,
A string of labored tropes that have no life,
And not the fated tiger, the deadly jewel
That under sun or stars or changing moon
Goes on in Bengal or Sumatra fulfilling
Its rounds of love and indolence and death.
To the tiger of symbols I hold opposed
The one that's real, the one whose blood runs hot
As it cuts down a herd of buffaloes,
And that today, this August third, nineteen
Fifty-nine, throws its shadow on the grass;
But by the act of giving it a name,
By trying to fix the limits of its world,
It becomes a fiction not a living beast,
Not a tiger out roaming the wilds of earth.*

*We'll hunt for a third tiger now, but like
The others this one too will be a form
Of what I dream, a structure of words, and not
The flesh and one tiger that beyond all myths
Paces the earth. I know these things quite well,
Yet nonetheless some force keeps driving me
In this vague, unreasonable, and ancient quest,
And I go on pursuing through the hours
Another tiger, the beast not found in verse.*

BORGES, J.L. (1982) "El otro tigre" in
El hacedor (16 edition).
Barcelona: Emecé Editores.

The poem, *The other tiger*, by Jorge Luis Borges, reminds us of the limits of language, any language, to trap reality. His words, like still frames of a film, crystallize the shadows of a tiger that can only exist in fiction. However, the constant repetition of the word poetical, insists on the impossible task of following the real tiger that isn't in the verse... André Bretón, from a surrealist conscience, also longed to wake up from the dream and find on the bed the dreamed-about flower. We have come to believe, through our unconscious use of language, (the only language given to us by nature), that on pronouncing the word r-o-s-e, the presence of the rose is contained in the letters that make up the word. We sense that reality occurs somewhere beyond the limits of language.

We set off with the idea that it is impossible to speak about reality. Looking at experiences and ideas from the twentieth century concerning the problem of reality, we see that they describe a corollary of attitudes intimately linked to moods and feelings that have impregnated every moment. Political crises, economic crises, wars, great tragedies and unexpected events are important turning points that x-ray us with much more clarity, the relationship we establish between our perception of things and what we could come to agree on as reality.

Reality, or rather, what we understand to be reality, has been one of the main problems in philosophy. Understanding it has a lot to do with the judgement of what is real, and the surrounding circumstances. It cannot be said that reality is made up only by material things, given that emotions and feelings are also real. Similarly, art could consider itself to be part of reality, as long as there are people involved in it. Science also tells us that only something which can be presented before an experience, is real.

In order to approach and come relatively close to this issue, we will stop to consider four cases which we have felt to be closely linked and which, by comparison, reveal a position in which artists know that what is real and what is symbolic are knotted together in a unique indivisible element. And not by chance, the four cases we have analysed incorporate, in one way or another, a high level of representation of violence.

We create and decide in terms of our perception of reality. The emotional effect of extreme events radically conditions our decisions, and thereby has consequences that we cannot ignore or do without. We don't want to overlook the idea explained by Hanna Arendt¹ when she concludes, *that violence is the most overwhelming expression of power arising from the Judeo-Christian tradition and the conceptual imperative of law*. In the four cases we are dealing with, the reflection on violence is experienced by the authors, like a rupture of established order based on pre-existing harmony. So too the hope of being able to understand it in all its dimensions, because despite forming part of our human condition, our social, political or cultural organizations are arranged to minimize them to the fullest, or at least to refute this biological determinism-fatalism. From the hypothesis of provoked, direct violence applied to one's own body as proposed by Tania Bruguera, or collectively through the narrated images of war by Marian Ghani, the structural violence put on show and unravelled by Francis Alys in Mexican culture, to the violence in the tone of fictionalised talking tales which submerge you into a surprising, almost real experience by Cardiff & Miller, all of which share a grave, dense and radical common denominator that unveils the borderline nature of some art forms. Through these four cases we have analysed, we also want to highlight the process of aestheticization and sublimation the artistic institution applies to any social, political or economic conflict which enters into the art system.

Nevertheless, we know that reality and truth are two words that are closely linked. The representational framework of our globalized culture, and more specifically, that of visual arts, interacts in an ecosystem of values and convictions subjected to a new paradigm whose consequences we are still trying to understand. Today, the idea of truth, derived from our experience, becomes more limited than ever and often deceptive. Despite being very

1 ARENDT, H. (2005), *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza.

thorough, information appearing in the media is not free from involuntary mistakes. It aspires to ideal truth, it works to verify and corroborate facts. Consensus on the perniciousness of the subjective, the alternative story, or even the deliberate lie, does not avoid some people believing that the earth is flat or that God made the world. In fact, if the twentieth century has meant anything, it is the crystallization of consensus on freedom and the right to be wrong. The only limit is to respect the freedom of others who do not share your beliefs or values.

Absolute truth does not exist. Recent cases such as Brexit, Trump, or the nationalist outbreaks in Europe warn us of how biased opinions, misinformation, or false news play an ever more important role in the decisions taken on a political level. We know today that the challenge of information consists of accepting its complexity. Dealing with more information does not necessarily mean having better judgement. The algorithms of Google, Facebook or Twitter provide us with commercialised and remote-controlled information. They reinforce our searches on social networks and condition our views enormously. The perception of reality, from the perspective of the media, is an enormous challenge that demands critical work which not everybody is prepared to do, through lack of knowledge, laziness or lack of time.

The hypothesis of provocative violence on Tania Bruguera's own body

The first case we are interested to go over for its radicalness, is *Self-sabotage*², 2009 by Tania Bruguera (Cuba 1968). As the artist herself describes it, *Self-sabotage* is a Lecture-Performance. *She sits at a table reading her reflections on political art and the function of artists in the context of art, institutions and society. To her right there is a box with a 38 calibre pistol and 9 mm bullets. During the first pause in her reading, the artist takes the gun, puts a bullet in it, makes the drum turn as in the Russian roulette, points at her temple and presses the trigger. She repeats this action twice, at each pause of her reading of the text. When the lecture is over, questions from the audience are answered.*

As Tania Bruguera declares³, *the relationship between art and reality is an important concern in the development ... The spine-chilling gesture illustrating the function of artists in society and the truthfulness of their actions as transformers of reality. It is also the experience of total sacrifice, the sacrifice of oneself, as the possibility of maintaining a commitment with the ethical values established by artists with their work and context. This is an exercise in Behaviour Art through self-aggression as a sort of call for a political art taken to its utmost consequences.*

She claims that the revolver and the bullets were real. We can interpret this act as a provocation, but is it art, a crime or provocation? When the performance was explained at the presentation of its contents in Murcia, before taking it to Venice, she claimed that the revolver was in fact a toy gun. In Venice, the artist said that both the gun and the bullets were real. The audience at the performance was scared, in disbelief and also indifferent. Almost nobody believed that the bullets were real. The bullet shells did not appear. Art, theatre, challenge, dementia? Are there no limits? In the space where culture sanctions art, anything can happen and many things do happen. In a subsequent interview⁴ on the idea of provocation, she declares that: *- She has to have some system of communication because art is a message. Provocation is a strategy to make the message be heard, not an end in itself. ... Artists like myself who work with politics must be consequential. Sabotage is a way of having greater freedom. A true political artist must always start from zero. Institutions may treat us very well, but a system of self-sabotage must be maintained to stay fresh. ... The art that interests me is that which questions the structure of power. I question power and I try to make others do the same too, so that it is not the misfortune of destiny that has to be accepted. People can change things.*

In a rhetorical game, Tania Bruguera goes as far as to claim that she uses fear as material for her work, *I was scared*, she says in reference to the game of Russian roulette she played, *I was scared doing it*. She also will say, *I use fear as material for my artwork; I am afraid that people won't think, that I will turn into a comfortable artist, that governments manipulate people and people let themselves be manipulated without offering any resistance, giving up their right to be creative.*

Self-sabotage is an act that, she assures, will not be repeated. Consistently, the artist made a deal with the curator of the performance in the Murcia Pavilion at the Venice Biennial, Jota Castro. They donated their bodies to each other. Whoever died last would have the right to intervene the body of the other in any way they please. Tania Bruguera started writing her death certificate in Venice and closed it when she made the deal with Jota Castro.

Tania Bruguera's dramatization in Venice reaches unexpected levels and reveals the authentic plot which will lead us to the absurd. In the same way that opening the tin of *Artist's Shit* by Piero Manzoni, would only mean destroying the work itself, knowing for sure today that the shots fired during the performance were real or not, is of little importance. Looking back, the overacting or over-dramatization turn the act into a simulation which loses intensity. The artist's insistence on its authenticity, transforms the reading of the text and the choreography of the shots into a representation that continues playing on misunderstandings. Correspondence mechanisms with reality are deactivated.

2 BRUGUERA, T. (2009). *Autosabotaje*. Lecture-Performance held in the Pabellón de la Urgencia in the 53rd edition of the Biennial of Venice del 2009. Available at <<http://www.taniabruquera.com/cms/111-1-Autosabotaje.htm>> [consulted: 09.09.2018] Video of the performance available at <<https://www.youtube.com/watch?v=hToDHfOoDAQ>> [consulted: 09.09.2018]

3 Ibidem.

4 DIEZ, G. (2009). Tania Bruguera: El revólver y la bala son de verdad. *La Verdad.es*, Compleet text available at <<https://www.laverdad.es/murcia/20090608/cultura/revolver-bala-verdad-20090608.html>> [consulted: 09.09.2018].

Doubt corrodes her radicalness. It's hard to say it, but only a fatal outcome would have awarded the action an extreme and absurd degree of reality. As the people present declared, if the revolver was real, bad, and if it was fake, worse. One can imagine the surprise, fear or astonishment felt by the spectators sat in front of the artist. Being faced with this drama after a pleasant, intense summer session of art, overwhelmed by this cacophony not much different to that of an afternoon surfing the internet, one asks oneself in Venice, What is all this?, What is art's relationship with reality? El Giardini di Venice is today one of the most decadent, sophisticated places impossible to separate from what the art system means. Venice is a geographical and mental destination that we identify with the idea of tourism as a product and, therefore, everything that happens in this *city-theme park* of bridges, palaces, tourists, actors and souvenirs is victim of a phenomenon it is impossible to escape from. Any brush with reality is annulled in a space obstructed by the tourist industry which generates an intense feeling of unreality.

Structural violence in Mexico City through the work of Francis Alys

Without leaving Venice, we want to remember the example of the artist Francis Alys (Antwerp, 1959) who, in contrast but on the same discursive lines of criticism of the art system, send a peacock to the Venice Biennial on his behalf. The bird on a lead wandered around the spaces adjoining the Arsenal, with airs of nobility and indifference. It was a symbol of the extravagance of the roles many artists play in this biennial, since it is a privileged bird associated with nobility and known for its extravagant plumage. What better than to present a live animal with so many symbolic and artistic associations as a metaphor of a view of the situation of art and as an example of the distance between life and art.

Although art today appears to return to the social life yearned for by Crimp, it always goes back to the museum whose centripetal force seems to dominate everything. I'm referring to the frequent hope that works be displayed in the exhibition hall or published in a catalogue or magazine, albeit as documentation and testimony, even better if accompanied by the artist's biography. Or worse: sometimes their release into the social sphere is just a particular way of doing the work whose expected final destination is the exhibition hall, publication or internet, after having been beautiful and/or adequately documented to that end. A lot of street and social sphere art is done for the photo or the documentary video destined for Artforum, the website or the next Documenta. Documentation is often the primordial objective present from the very moment the project is conceived, and the artwork is just the process that leads to it. All too often, the implications and the social effectiveness of these works retreat into the background. Thus, artworks are usually judged for their artistic-conceptual excellence more than for their real impact on the social context they are developed in, impact which is not usually measured beyond the mere anecdote. The structure of the artistic field, which is highly specialised and intellectualised, based on the museum, the art gallery, publications, the learned elite, collecting and the sumptuous market, has not been radically challenged, to which passivity and secrecy in the academic field has contributed. In life there are only problems: some are good and some are bad. The problems I have just mentioned are still good problems, since the post-utopia that believes political art can be done in the way we have described, even within the museum and other circuits, still persists.

MOSQUERA, G. (2010) "Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades".
Published in *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*.
Madrid: EXIT Publicaciones. p-140.

The proposal made by Francis Alys accepts the contradiction of Venice as a space for art. In his works we discover that the city is a place of conflict where it is necessary to unravel its codes to understand it. But we are going to look closer at his work *Re-enactments*⁵, 2001. Francis Alys thought up *Re-enactments* to criticise the abuse of documentation in the world of art, but its meaning, based on fictionalised violence, goes beyond this first intention. In November 2000, Francis Alys buys a gun in the centre of Mexico City, he loads it and walks out onto the street with it. Gripping it energetically, with his arm down and firm step, he goes out for a walk, and nobody stops him. A cameraman follows him and films the scene. After twelve minutes, two police officers get out of a police car with the siren on, and arrest him. They put him handcuffed into the car and take him away. This is the performance and the first video. Days later he filmed his *documentation*. With the help of the same police officers and the same cameraman, warning passers-by, he again films the same sequence in the same streets with the same perspective and various cameras. The second video is virtually the same. The final installation shows the two videos simultaneously using two projections next to each other. As spectators, we are faced with two recordings which we cannot distinguish. One is a real documentary and the other is fiction. To the left, the first live recording of events without interruptions and to the right, an edited recreation almost the same. We could swap the position of the two videos and the spectators would be none the wiser.

The artist's first intention was to question the relationship between the performance and its documentation, and the abuse made of it, to the point where the expectation generated in the documentation has great effect on its script. Being very much aware also, that action without documentation is short-lived and leaves nothing. Francis Alys puts the position of the artist and the meaning of the artwork in crisis, in relation to a medium he himself has frequently used. His intention was to give proof of the loss of an important part of his work's meaning, in the transmission of the story. Curiously, however, the interpretation of the work derived not so much in a comment on the medium, but on the social situation and gang violence. When the work was presented outside Mexico City, it responded to the topical image people have about violence in the city.

5 ALYS, F. *Re-enactments* (2001). Video installation made up of two video channels and two synchronised projections of image and sound. 5'20" min. Video of the performance available at <https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=B4Ty4TTAX48> [consulted: 09.09.2018]

Firstly, as pointed out by the philosopher Thierry Davila, Francis Alys' gesture aggravates the relationship between what is symbolic and what is real and confuses the limits between reality and fiction⁶. Unlike Tania Bruguera, who appears to accept violence against her own body, Francis Alys seems to want to negotiate the limits between reality and fiction, and risks his life by transgressing public order in the street. Unpredictably, Francis Alys' gesture lays to bare the areas of intolerance of a legal system that is applied in a *secretly* negotiated way. This space between what is and what is not legal, is seen by the public as a grey area that is not reported through fear or lack of confidence in the governors. The existence of structural violence in Mexico City, accentuated since the terrorist attack in New York in 2001, would make it a lot harder and riskier to carry out an act of this nature and not end up fatally detained or executed in less than 12 minutes.

Images narrated by Mariam Ghani

We will go on to look at the case of the work by artist Mariam Ghani⁷ (New York, 1978), *A brief history of collapses*, 2012. Like Francis Alys, this too is a video-installation project. It deals with the complicated stories of two highly symbolic buildings: the Darul Arman Palace in Kabul, Afghanistan and the Fridericianum Museum in Kassel, Germany. The former, built in 1929, is a palace now in a state of ruin, despite the fact that it once formed part of King Amanullah's plan to build a new utopic city in Afghanistan. After the allied bombing of Kassel in 1943, the Fridericianum, which was finished in 1779, was also in ruins. It was rebuilt after the Second World War and since 1955 has been used as the central space for Documenta. The video-installation projects the recordings of two cameras that suggest a strange comparison between the interiors of the two buildings, tracing parallel paths through corridors, rooms and stairs, remains from the past, rubble and remains, as well as the path of a figure that continually disappears from the scene or the framework of the architecture. The videos are projected at cinematographic scale on two screens set up like the pages of a book, while the voice-over narration comes and goes from one building to the other, from one city to the other, from the past to the present or recovers historical myths.

The movement and narrations are arranged through both videos, but each one pursues a different specter. One camera follows a ghost from the past that cannot be recovered or reconciled, while the other follows an unfulfilled vision, the possible future that can never be truly achieved in the present. In a subtle, unobvious way, each building converses with the other. When the Fridericianum, which was once in ruins but has been restored, is juxtaposed to Darul Aman, which is still in ruins, each one can be understood to be the future or the past of the other.

So: the story, or stories, you are about to hear may or may not be true. They may have happened long ago and far away, or quite close to where you stand today; within the reach of present memories, or before the precisions of recorded histories. In these stories books, among other things, are burned, and banned, and stolen, and sought. So it is useless to pretend, while telling these stories, that words have no weight or consequences, or that myth never becomes history, or history myth. Equally it is useless to pretend that stories are told without intent. Every storyteller is locked in a struggle with posterity, mediated through the audience. Every storyteller is Shahrazade, fighting to preserve either herself or the existence of something she values.

Mariam Ghani. Transcription of a fragment of the text read in English in a voice-over in the video: *A Brief History of Collapses*⁸

As an American of Afghan and Lebanese origin, Ghani's experience, after considerable research in Afghanistan, serves as a continual source of inspiration for her work. She is a great observer of history, something that allows her to build stories from images, sounds and feelings. Her knowledge of Kabul, from neither a tourist's or familiar perspective, or a perspective which is completely foreign to her identity, puts her in a privileged position to be able to move through a culture that the West normally doesn't understand.

A Brief History of Collapses gathers together diverse aspects of her artistic practice we are interested in looking at in greater depth. On the one hand, the video becomes a story for the spectator through time and space. The narration pursues an invisible objective through the intersection of mobile scenes, archways, windows and stairs. The perception of time and space is produced as a result of similar edition in both videos, in which the action that orientates you and situates you makes them work as a unit in which you have to permanently resolve comparisons, conflicts and proximities. Both videos describe the amazing architectural similarities and the voice-over narrates and establishes connections through history, literature and cinema. The spectator is involved in a paradoxical, intimate dialogue about the space he or she has just walked through in the Fridericianum. As a consequence, and due to the effect of this estrangement, memory lapses and historical fissures appear. The artist does not renounce staging on a grand scale of the two projections which submerge and envelop you in times gone by. Simple, serious music plays the background to a voice that, using the same non-linear narration strategy used by the Brothers Grimm, overlaps fragments of their stories with citations on recent history, current times and myths, reflecting social and political tragedies in detail.

6 DAVILA, T. (2002). *Camina, crea. Movimientos, paseos, cambios, en el arte de finales del Siglo XX*. Paris: Éditions du Regard.

7 GHANI, M. (2012). *A Brief History of Collapses* (2011–2012) (HD video installation two channels, colour, 22 min). Photography by: Roman März. Video of the installation available at <<https://www.mariamghani.com/work/357>> [consulted: 09.09.2018]

8 Fragment of the text narrated on a voice-over for the installation. Complete text available at <<https://www.mariamghani.com/docs/Collapses-Script-English.pdf>> [consulted: 09.09.2018]

The final perception is not entirely free of certain perplexity. In a short space of time, the building you stand and walk around in appears projected on a grand scale accompanied by language appropriate to the verisimilitude of documentaries. The similarities in the history of both buildings and the care with which the angles, lighting and the rhythm of movement have been selected, confuse our senses. The artist shows us a documentary that intertwines a subtle border with fiction, recreated in cinematographic staging. It is this space/time filmic binomial that makes Marian Ghani's reflection interesting, since the installation is really no more than an illusion generated from the phenomenon of retinal persistence.

A spoken story close to reality by Cardiff & Miller

Based on the analysis of the proposal carried out by the artists themselves, and given the similarity to Marian Ghani's approach, we revisit the project, *Alter Bahnhof Video Walk*, by Janet Cardiff & George Bures Miller⁹ (1957 and 1960, Canada). *The project was thought up for the old train station in Kassel, Germany as part of DOCUMENTA (13). The spectator, who must actively participate, borrows an iPod and earphones from the organization's desk. You switch on the only video contained on the iPod which tells us the route to take around the station. An alternative world opens up to reality and fiction which disturbingly and mysteriously fuse together, in what they themselves call "physical cinema". The spectator sees the things which unfold on the small screen, whilst deeply feeling the presence of events because they are in the exact spot where the images were recorded. As you follow the images on the move (and you try to frame them as if you were behind the camera) a strange feeling of confusion occurs with what is happening in reality. In this confusion, the past and present are mixed up and Cardiff & Miller guide us by pondering on memory, and revealing to us the moving sensation of being alive in the present.*

The project offers the spectator a sensorial experience, a different reality which overwhelms emotion, provoking confusion and mystery. The principle feature is the sound which provides an acoustic and visual connection to the station grounds. It combines narrative, stage and visual elements of different kinds, creating an enveloping, multisensory experience in which to explore how our perception of reality is configured and mediated. What is real and what is virtual is interwoven and lead to confusion, promoting the active and direct participation of spectators. Technology linked to sound has always played a key role in Cardiff & Miller's work; but it has always been conceived as a means and not an end. They try to avoid both sensationalist virtuosity and the tendency towards aesthetic self-absorption that uncritical use can provoke, in such a way that, at all times, the true focus of attention is on the experience itself.

The work engages all our senses, including the perception of time or balance. It submerges you in a visual walk and resonant world that appears to coincide with the spot where you are standing, although nothing is further from the truth. The station which appears in the video is the same as the one you are walking around in. But what is really surprising is the superposition of a resonant landscape full of day to day noises; a skateboard passing by you, a dog barking at you, an orchestra that enlivens the station, noises of the present which, added to the narration, take you into the past. The voice that speaks to you tells you the story of the building, shares a dream and finally makes you part of the scene of a violent event. You feel the need to get away from the story and the sound to get back to reality and unite real images and sounds. For a moment the spectator feels a type of distress and imbalance that makes it hard to be in the present.

The work submerges you into a strong psychological atmosphere, as they themselves point out: -Miller: "*We create strange atmospheres to create a mood, but we always like to keep the work open so that the public can fill this space with their own stories and memories. Cardiff: "We are interested in the complexity of emotions, shaking up and unsettling the public. Noises can frighten us, their invisible, ghost-like presence is linked to ancestral fears. In their essence, noises and sounds create the content of the works. We apply that evolutionary capacity of hearing to create a physical narration, and also a plastic space, trying to convert virtual space into physical space. The other substantial element which becomes a real presence is time; we are fascinated by the past. We try to convince others of "the truth" we "see". We are fascinated by parallel realities, different ideas of truth, possible worlds within this one*"¹⁰.

To sum up, these four examples are a showcase of the art-reality binomial and the search for metaphors for each case. Their methods are different and their strategies have unfolded to propose an *ethic theorem* on the responsibility of artists to capture events and individual's feelings as an original form of reality. Perhaps the final goal of all these artists is to put to one side discussions about the duty of art. We propose to look at all the artists we have to hand to find specific examples of what is done in the space closest to the art world. Maybe the lesson is to reinterpret the facts, shorten and unravel the distance between what is real and what is fictitious, and emphasize the permanent need to create a communication channel between art, reality and spectators.

Pedro Osakar

9 CARDIFF, J. y MILLER, G. *Alter Bahnhof Video Walk* was thought up for the old train station in Kassel, Germany as part of DOCUMENTA (13). Video walk, 26'00"min. walk. Video Clip 8'28"min. Video of the performance available at <<https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html>> [consulted: 09.09.2018]

10 ESPEJO, B. in Cardiff & Miller: El sonido es como una escultura, sólo que no la ves. Published in *EL CULTURAL (Suplemento Cultural de EL MUNDO)* November 21st 2014. 26/09/2018

Manifestos in the realms of dissidence

*"I rebel,
therefore we exist"*

*"What is a rebel?
A man who says no, but whose refusal does not imply a renunciation:
he is also a man who says yes, from the moment he makes his first gesture of rebellion"*

*"The history of man is,
to a certain extent, the sum of his successive rebellions"*

Albert Camus: *The Rebel*. 1951

A direct relationship exists between social discontent and political art. Times of crisis are the perfect breeding ground for the emergence of collective manifestations of frustration, social battles, revolt and the effervescence of a feeling of rebellion. At times of uncertainty and social agitation, art can no longer expect to represent the world, but has to address its transformation. Much of the research carried out on political art relates social and economic crises to artists' need to critically approach reality. Behind the desire to reinvent reality and challenge existing thought is an impulse. Here we will not be dealing with art's capacity to influence the political scene, or if it is possible for art to provoke any effect in the real world. We will not deal with the efficiency of each of the transgressions opened from the world of art. What we will defend is the chance that art may have to, in the words of Judith Butler, help to *live a good life*¹, as well as the opportunity to reestablish affection and alliance as subversive strategies. *Those who speak of revolution and class struggle without referring explicitly to everyday life, without understanding what is subversive about love and what is positive in the refusal of constraints, such people have a corpse in their mouth*²

The feeling of dissidence will be one of the core ideas of what we present here. From artists we will gather their words, gestures and actions, from unresolved conflicts to wishes yet to be fulfilled. Gestures are part of history, they leave their mark. In art, gestures are turned into words and images. Georges Didi-Huberman set out to demonstrate precisely how these words and images become embedded in our memory to provoke desire for freedom. As curator of the exhibition *Soulèvements*³ (*Uprisings*) in the Jeu de Paume de Paris (2016), he proposed an analysis of the desires hidden under the numerous folds of gesture or in the cry of rebellion, a journey through causes in dark times and of the lack of hope and *deadly submission* of different eras in which uprisings have occurred.

What stirs up a rebellion? A series of forces: psychic, corporal, social. We use them to transform something immobile into movement, dejection into energy, submission into revolt, resignation into expandable happiness. Insurrections occur in the form of gestures: arms are raised, hearts pound faster, bodies unfold, mouths break free. Insurrections never occur without thought, they are often turned into phrases: people reflect, they express themselves, discuss, sing, scribble a message, make a sign, hand out a leaflet, write a book on resistance. Thanks to them, all this could appear and become visible in public space.

*Every time a wall is built, there will always be "rebels" to "jump it", that is to say, to cross the border. Even if it's only in one's imagination. As if the invention of images contributed – sometimes modestly, others powerfully- to the reinvention of our political expectations*⁴.

We know about the power of words to set a story. Writing speaks, articulates the world. We know how narratives sentence reality, but rebellious thought is needed to warn against normative unbalance and inappropriate impositions. Butler admits that subjects are built through the reiteration of rules but, at the same time, she reasons the consequences of destabilizing these rules by questioning them, and it is precisely here where resistance is produced.

*...performativity always acts previously, as a normative demand, on which all unstabling impulses must be placed. Subjects are built on language, but as language is constantly reiterated, it ends up generating small variations that destabilize the meanings placed on these rules, which opens up a space for imbalance*⁵.

*What we might call "agency", "freedom" or "possibility" is always a specific political prerogative that is produced by the gaps opened up in regulatory norms, in the interpellating work of these norms, in the process of their self-repetition. Freedom, possibility, agency do not have an abstract or pre-social status, but are always negotiated in a matrix of power*⁶

1 BUTLER, J. (2015) *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós. Barcelona. p.195.

2 VANEIGEM, R. (1967). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Barcelona: Anagrama. p.29

3 DIDI-HUBERMAN, G. (dir.) (2016). *Uprisings*, Paris: Jeu de Paume / Gallimard.

4 Ibidem. p. 302.

5 BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós p.113.

6 BUTLER, J. (2002). *Criticamente subversiva* en Mérida Jiménez, Rafael (ed.), *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer* pp. (55-79). Barcelona, Editorial Icaria. p.64.

Therefore, following in the line of Butler, perhaps the most appropriate thing to do would be to start by asking who makes the rules and which of the rules we are obeying are worth challenging. *Disobey to act* is a symptom of a creative spirit for rebellion. We become aware in the knowledge that we are managed by those directly responsible for building those stories and those imaginaries. Knowing about and being able to detect in time the intentions of discourse arms us with the most powerful weapon: the capacity to use critical thought.

An uprising is usually an isolated event. It has an end. Failure contributes to its intrinsic definition. So, even when an uprising doesn't fulfil its objectives, "it goes down in history" whatever happens, which is an achievement in itself, a discursive achievement which has emotional repercussions. A failed uprising can become a memory transmitted through history, a promise that will not be kept by future generations, who are committed to reach their goals. One uprising quotes another, it is relived through images and stories of the first one. Disorder which continues happening here and there is a legacy. One uprising fails and another begins, suggesting that, at a given point in time, a history of accumulated uprisings implies a process in progress, a battle which goes beyond the disorder that conforms it, a never-ending fight.⁷

There are all sorts of activist strategies: uprisings, dissidence, revolts. Fighting weapons that conform to ideological and political thought, that operate inside and outside of the art world. The objective: to live *that good life* Butler referred to. There are numerous strategies, but they undoubtedly emerge from language. For thinkers such as Derrida or Austin⁸, language is not only and exclusively restricted to describing or representing the world, but has the capacity to act on it. Austin appeals to the power which words have to transform the world when they are pronounced in appropriate contexts and, at the same time, when they are managed by the intention of the person who pronounces them. According to the authors, the *performativity* of language refers to the capacity of language to produce or transform a situation, to operate, thereby disrupting the traditional relationship existing between words and reality. For Derrida⁹, however, performative statements occur beyond the subject. The power of language exceeds the subject who produces it: language in itself can transform reality. Butler reworks Austin's theory of speech acts, suggesting that words produce the actions, that is to say, they create power at the moment they are pronounced.

As history has demonstrated, in revolutionary action it is not only necessary to live and act with a critical conscience, it is also essential to communicate the principles of this exaltation. For this reason, in contexts of crises and profound social, political or economical change, manifestos proliferate. *Word always travels in an uprising. An uprising is linguistic, performative; it's a ticket to say to do, but without saying it, it wouldn't be.¹⁰*

Manifestos call for revolution, there is a feeling of urgency and subversion. If we look back and go over the vanguard of the beginning of the century, the revolutionary thrusts of the 60's and 70's, the feminist, antiracial and decolonial struggles provoked during the 80's and 90's and the numerous revolts in all their varying forms, we see that all of them arise thanks to individual and collective concerns in opposition to the economic and political models established and the social inequality they bring about. From the 20th century vanguard onwards, artists become aware of the place they occupy in society. Their revolutionary principles and the profound belief that they can change the world are the driving force of their activity. *Transform life and change the world*¹¹ is the slogan accepted by the surrealists at the beginning of the 20th century. They intended to combine Marx's slogan *change the world*¹¹ with Arthur Rimbaud's slogan *transform life* in an effort to put art at the service of the revolution. They question the presuppositions of the time and make demands for the construction of modern art. Artists need to think how to build something new based on the desire to abandon the old. They look to position themselves ideologically speaking to mark the difference with what had gone before. Malevich, Tatlin, Marinetti, Naum, Gabo, Tzara, George Maciunas, Kandinsky and Picabia draw up programmes that require thinking about utopias from very deeply rooted positions. The way in which they manifested their radicalness was by creating very significant works of art, alongside numerous declarations. Thus, marxist, futurist, surrealist, dadaist, situationalist, constructivist... manifestos arise. They are the proof and verification of that epic positioning that launches poetic messages with a strong feeling of belonging and support. They try to break the foundations of old art and its institutions.

In 1938, Trotsky, together with André Bretón, wrote the *Manifiesto for an Independent Revolutionary Art*, finally published with the signatures of André Bretón and Diego Rivera. *True art is not the manifesto of subjectivity which folds up on itself, but a spiritual search which aims to transform and radically rebuild reality.* Their conviction that art can only be revolutionary if it is radically independent leads them to write the *Manifiesto*, a text which claims an anarchist regime of individual freedom for intellectual creation. It is an effort to group together artists for a revolutionary art centered on a very clear principle: *complete freedom in art*. The last lines refer to it in this way:

*"Independence in art - for the revolution;
Revolution - for definitive freedom of art."¹²*

7 BUTLER, J. (2016). Uprising. En G. Didi-Huberman. (Ed.), *Uprisings* (pp. 23-36). París: Jeu de Paume / Gallimard, La cita en p. 31.

8 AUSTIN, J. L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

9 DERRIDA, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra.

10 NEGRI, A. (2016). Uprising as Event. En G. Didi-Huberman. (Ed.), *Uprisings* (pp. 37-45). París: Jeu de Paume / Gallimard. p. 45.

11 HOBBSAWM, E. (2011). *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo, 1840-2011*, Barcelona: Crítica.

12 GUTIERREZ, J. (ed). (1999). *Por un arte revolucionario independiente*: Breton, Trotsky, Rivera. Barcelona: El Viejo Topo.

In 1957, the situationists, with Guy Debord at the head, are another highly politicized group. They directly approach politics with the intention of doing away with the classist society as an oppressive system. In opposition to the so called capitalist rule, their works reclaimed public space as a place for cultural creation and political action. Cultural strategies are thought of as instruments for radical transformation, contributions to the revolution. We can thus understand the Manifesto as a public declaration of intentions, motivated by the need to overcome a reality that can no longer be tolerated. A rebellion in line with profound non-conformism, yet a rebellion with aspirations, dreams and utopias. The contents of a manifesto can be divulged in a documenta, a piece of work, a sentence, an action or a whole way of life. The intention of a manifesto is to provoke radical social change, introduce new order and favour the emergence of a better world.

We can verify how action, throughout a life, can be important enough to motivate transcendental social change. Acts which commit their authors to a series of ideals in the shape of a manifesto which we all inherit thanks to their generosity. Henry David Thoreau could be an example: *The Heavens are as deep as our aspirations are high*¹³. He considered himself bound to a great responsibility. His work in the world was directly linked to the highest dimension of his desires. In 1846 he spent a night in prison for refusing to pay his taxes. His conscience would not allow him to accept the imperialist, warmongering politics of the American government that continued to tolerate slavery, denial of basic rights for women and the invasion of countries. Thoreau thereby refuses to be an accomplice to a government that subjects part of its population to slavery. The maxime he himself followed was to adopt the right to *always do what you think is just*. His conviction: *that no law denying life should be obeyed*. In his essays *Civil Disobedience or Life without Principle*, Thoreau stands for a *pacifist revolution*, a revolution which condemns the State for committing *acts of violence and bloodshed against the innocent*. An allegation of a life devoted to action to change reality, action based on his conscience.

Almost a hundred years later, on the 1st December 1955, Rosa Parks challenged white America with an act that finally became a declaration of principles for a subsequent revolution. This minor act of resistance by refusing to give up her seat on the bus to a white passenger in Alabama, was considered to be what triggered off the Civil Rights Movement in the United States.

After a week of revolts in Tiananmen Square in Pekin, on the 5th May 1989, a man stopped in front of a line of tanks. Alone, wearing a white shirt and dark trousers, carrying a bag in each hand, he stood in the middle of the immense Eternal Peace Avenue to pacifically protest before the Popular Liberation Army. On various occasions, the tank tried to manoeuvre around him, but the protester resisted and time and again impeded its progress. The image was captured by various photographers. A symbol of resistance, *the tank man* has become a living legend in the defence of human rights and the pacifist struggle for freedom and democracy.

In art, as in life, a rebellious spirit and dissidence have mobilized artists throughout time. As a consequence, numerous practices with political aspirations have arisen, both inside and outside the establishment. I want to underline precisely those practices in art which have been motivated by thoughtful, critical and fundamentally subversive practice. We are not in any way trying to verify the real effect of art's capacity to transform in terms of effective change in society. The objective is rather an effort to center the attention on the very ways in which these political proposals together with the spirit that mobilized them are developed. And understand them as the result of reflection with the capacity to rouse the active participation of the spectator and his or her involvement in the critical process.

In the public sphere, artists in their interventions have taken on a variety of roles. On occasions they have turned to models outside the art world to reinterpret their roles. Allan Kaprow drew attention to the pedagogical nature of art in the seventies *The education of an artist as an educator is a construction derived from political intentions*¹⁴. To which Suzanne Lacy added: *If art ever has to play a role in the construction of a shared social experience, it must re-examine its pedagogical assumptions, reframing strategy and aesthetic in teaching terms*.¹⁵ The process of diffusing art works has been questioned in terms of the artists' intentions, their interaction with social space and their efficiency. Based on these premises, new ways of comprehending meaning of artistic practice are required, above all when discourse diffusion is taken into account. Depending on the prominence of the authors and the way they move around in the art world, the spectator it is aimed at will gain more or less importance. Suzanne Lacy¹⁶ mentions four roles the artist can take on, which fluctuate between the private and public experience: *artist as experimenter, artist as reporter, artist as analyst and artist as activist*. Artists are fundamentally activists when they feel the need to contextualize their work in terms of their surroundings. Local, national and global situations and the audience become important and indispensable for the efficiency of mediation. The audience becomes an active participant as the public is questioned. It's of no surprise that at this point, concepts such as authorship, representation, context, alongside transferences brought about by divulgation and public exhibition of art, begin to be redefined. In line with Lacy, appearances in the media, conferences, exhibitions, discussion groups, public showings, consultations and writings are developed as and integral part of the artwork, not as separate activities.

The way of understanding artistic practice is redefined and it no longer limits the artist to being a producer of objects. The ways in which art reaches people through spaces for exhibition and diffusion gain prominence. Likewise, audiences *form and inform the artwork and are an integral part of the work's structure*. *It was obviously necessary to deconstruct models in order to grant greater importance to how artworks and discourses are received. Interactivity and the public became imperative as opposed to the place of the artist*.¹⁷

13 THOREAU, H. D. (2002). *Del Deber de la Desobediencia Civil* / "Walden o La Vida en Los Bosques". Barcelona: Editorial Los libros de la Frontera.

14 LACY, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, WA: Bahía. La cita en p. 39.

15 Ibidem. p. 39.

16 Ibidem. p. 176-181.

17 Ibidem. p. 40.



Diagram – Lacy – *Imagining degrees of engagement as concentric circles* (1991).

So manifestos responded doubly to the empowerment of artists who communicate their own ideas and views to the community. The role of the artist as an actor in the public sphere goes beyond an activity in representational space. A consolidating effect is produced in terms of the capacity to interact with the spectator. *In this way the artist becomes a conduit for the experience of others, and the work a metaphor for relationship*¹⁸

In relation to the diagram by Lacy, discourses and artwork occupy the center of the circle, and radiating outwards are the individuals or groups of people who assume different degrees of responsibility for the work. Genesis and responsibility are paired in this model, the center equaling the creative impetus. From this center, the basis of which varies from artwork to artwork, emerge images and structures (though not necessarily the meaning—that is completed by the audience).

Artworks and actions emerge from subjectivity and conflicting discourses that can also be considered authentic manifestos. Critical reflection is, once again, the key point to inspire thought, actions and declarations, but this time its nature is silent, free from advertising displays or staging. They are orchestrated to favour new thought. They urge and appeal to others from their subjectivity, prescribing vindication but within a clear atmosphere of disregard for the idea of group.

Committed to the North American ideals of integration and democracy, Martha Roler opens up a clearly feminist path, proposing a battle from an individual stand. She encourages criticism of the identity of class and inequality in society. She offers her own energy and capacity to social improvement, in favour of civil rights, in opposition to the Vietnam War, nuclear threat, poverty and social exclusion or the objectification or oppression of women. Her work begins to take shape alongside self-awareness groups and feminist militants. Yet, according to her declarations, her work does not set out to create any kind of ideology, but to highlight the importance of the individual's responsibility to act in the face of problems. She offers them for discussion, debate and individual responses on the part of the spectator. She calls on them not so much to support her cause but rather to think critically via the questions the artwork itself raises.

The value of what we could call *new manifestos*, lies precisely in finding allies not partisans to the cause. They are more like exemplary emblems to apply critical action. The responsibility each individual has to question any of the norms is assumed, and the job of artists now is to offer questions rather than answers. Guidelines are not imposed on closed documents. Rather, the democratic practice of dissent is nurtured, the right to disagree, to question. Impulses and questions, different ways of addressing a problem and less closed solutions are shared. *Semiotics of the Kitchen* would most certainly be one of these new manifestos. The performance developed in the domestic space of a kitchen is more than an ironic and absurd gesture that shows up the alignment of domestic spaces within the context of patriarchal dominance. It turns into a game of rebellion. An act of indiscipline with respect to television's indoctrination, that dictated behaviour models in which women were shown as being tied to domestic chores. *Semiotics of the kitchen* is an accusation against feminine alignment in western capitalist families in the 70's. It questions the role of women within the coordinates imposed by the patriarchal family. *Semiotics in the kitchen* is transferred as a manifesto, a kind of slogan for a new era.

Creating a manifesto is, in this sense, the key instrument to undermine paradigms of reality. It requires awareness of social complexity. It accepts different views of reality, adopting points of view that are very different to dominant discourse and the usual presuppositions. It throws the system into crisis and turns over obsolete imaginaries. It can draw on strategies for action and cultural, social and political commitment. For Hans Haacke, art plays an active role in the structuring of the public sphere. Among other things, it contributes to conditioning our way of viewing the world and shaping social relationships. *Works of art – and like it or not, artists are always ideological expression (...). While marks of power and symbolic capital (...)* play a political role¹⁹. Artists like Haacke move their interest to creating systems and processes more than works of art. The *realzeitsysteme* are systems in real time. *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* are a social system in real time, used to condemn urban speculation of the Shapolsky company in Manhattan. Hans Haacke uses a rigorous method of documentation, investigating and demonstrating that artwork can play a particular role in society. The immediate effect is that the Guggenheim in New York, the institution the exhibition was aimed at, censored this work. The effects of political art often don't fit in with museum policy.

18 Ibidem. p. 176.

19 BORDIEU, P. (1998). Libre cambio. *Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*. (n° 4). p.4.

The Guerrilla Girls coincided in recognising the potential of public space. Their discourse incorporates the strategy of using pamphlets and billboards in significant parts of the city. Their actions confront public powers that are responsible for outrage. In 1985, an art exhibition titled *An Internacional Survey of Painting and Sculpture* was opened in the MOMA. The collective exhibition intended to present the most significant contemporary art at that moment. Of the 169 artists participating in the exhibition, only 13 were women. A group of women wearing gorilla masks protested at the doors of the museum. They held a large placard which condemned the lack of presence of female artists in Museums. On the placard, one could read the slogan: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 4% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of nudes are females. The Great Odalisque* by Ingres is reproduced on the placard, not as an object of desire, but as a way to incite uprising, like its creators she is wearing a gorilla mask to hide her face.

Another of their signs claims a manifesto, an ironic complaint that lists a series of²⁰:

"THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:
Working without the pressure of success.
Not having to be in shows with men.
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.
Knowing your career might pick up after you're eighty.
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.
Not being stuck in a tenured teaching position.
Seeing your ideas live on in the works of others.
Having the opportunity to choose between a career and motherhood.
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.
Having more time to work after your mate dumps you for someone younger.
Being included in revised versions of art history.
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius.
Getting your pictures in the art magazines wearing a gorilla suit.

Along the same lines, Doris Salcedo opens a 167m long crack in the floor of the Tate Modern in London in the Turbine Hall. *Shibboleth* intends to be an uncomfortable manifesto, a condemnation made by the Columbian artist right in the center of the Western context. Her intention was to open the spectators' eyes to the problem of racism suffered by first world society. A declaration full of strength, affection and subjectivity. They are arguments for critical art which necessarily has to recognise the role and implication the spectator must assume. The spectator must recognise him or herself, share complaints and relive situations. The spectator feels the calling of the artist's discourse, but in this case, free from invasion and indoctrination. The spectator has been left a space in which to think and recognise themselves. The contribution of the receiver is thus based on empathy, on the unfolding of the emotional load, in allowing oneself to be trapped by the seduction of the gaping hole and hidden tales.

The key to activist movements throughout history has consisted in recognising social space as a space for community participation. The Museum, as a place to display symbolic imaginary, is a key place for political action. They are aware that the manifestos and declarations produced from a radical attitude with consensus and the alliance of groups, are more efficient. In 2011, Judith Butler gave a seminar at the Bryn Mawr College, called *Bodies in alliance* which was later used as reference material for the book *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*²¹. President and Fellows of Harvard College, 2015. In the first few pages of the book, Butler already underlines the importance of demonstrations as tools to express opinion, to raise one's voice against injustice or as a political demonstration to make things visible and put them on show, *as an act of responsibility. What we see when bodies get together in the street, in the square or in other public places, is what could be called the performative exercise of one's rights to appear, that is to say, a bodily claim for a more livable life*²²

As we have seen, Butler calls on the performative capacity of language, she regains the power of linguistic statements at the moment they are pronounced, creating a reality or making something exist by merely having expressed it. If, what is more, these statements are offered collectively, if they are allowed to exist in the plural space of public space, they can become powerful expressions of indignation. At the same time, they are alliance exercises between populations that use claims as an indisputable activity of dissidence which provokes the demand for justice and the fight against precariousness.

Paul B. Preciado appealed to this very idea in the *Parliament of Bodies* in Documenta 14²³ in both exhibition sites: Athens, in Greece; and Kassel, in Germany. Within the framework of the European Union, he *put the crisis of the modern utopia of "public space" on the table*. The Parliament of Bodies turned into a performative structure that challenged the traditional sequence of expository/public programs. Inspired by micropolitical self-organizations, collaborative practices, radical pedagogical and artistic experiments, the Parliament of Bodies was a critical device. It gathered together *artists, activists,*

20 Available at <https://www.si.edu/object/chndm_2009-20-1> [consulted: 09.09.2018]

21 BUTLER, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

22 BUTLER, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós. p. 32.

23 DOCUMENTA 14. Available at <<https://www.documenta14.de/en/public-programs/>> [consulted: 09.09.2018]

theorists, interpreters, children, workers, migrants, etc. to collectively experiment on the conditions of a radical transformation of the public sphere, the construction of social links and numerous heterogeneous forms of subjectivity beyond political identity and state or national boundaries. It staged spaces for democracy, and it fictionalized areas within the museum which granted strength and power to the general public.

The performative actions in Athens and later in Kassel revealed heterogeneous struggles and different ideological positions²⁴. It called for spaces for real democracy based on collective participation and social consensus²⁵. It promoted the square as parliament, and bodies participated actively. Greece symbolically recovered the maximum expression of democracy. The Parliament of Bodies became a place for cultural activism, a critical device to collectively imagine and build other ways to produce, reproduce and govern knowledge and life, visibility and affection and involve the bodies deprived of rights, subjugated knowledge and artistic practices²⁶. Preciado founded the Parliament of Bodies as a protocol to invent freedom, a space for cultural activism, inventing new affections and creating synthetic alliances between different global struggles for sovereignty, acknowledgement and survival²⁷.

The Parliament of Bodies²⁸ as ground for conflict, assumed a new political responsibility, that of establishing possible imaginaries and inventing critical devices that can be used to create community. The objective of the Parliament of Bodies was to create an experimental public sphere in Athens which would later transfer to Kassel. 35 Exercises of Freedom was a program with a political focus that intended to provide a contemporary perspective, presenting proposals, introducing contemporary resistance language with the aim of reforming new practices, inviting the active construction of exhibitions within the political space, questioning placement, hierarchy, visibility and scale²⁹; A platform for participation that goes beyond boundaries and opens new horizons in participation and critical reflection.

Asunción Lozano

24 DOCUMENTA 14. Disponible en <<https://www.documenta14.de/en/public-programs/>> [consulta: 18.07.2018].

25 Ibidem.

26 PRECIADO, P. B. (8 de abril de 2017). La exposición apátrida. *El País*. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2017/04/05/babelia/1491405260_376869.html> [consulta: 18.07.2018].

27 DOCUMENTA 14. Disponible en <<https://www.documenta14.de/en/public-programs/>> [consulta: 18.07.2018].

28 Ibidem.

29 NICOLACOPOULOU, M. (11 Noviembre 2016). Ocula. Complet text available at <<https://ocula.com/magazine/reports/exercises-of-freedom-a-review-of-documenta-14%E2%80%99s-pu/>> [consulta: 19.07.2018].



Diego Fajardo graffiti: *CREATION WAS THE FIRST ACT OF SABOTAJE*, 2018 and graffiti stencil.

Challenges, difficulties and contradictions of occupying public space

Unlike music, cinema, literature or theatre, the visual arts are dedicated to producing unique, expensive and collectable objects. Paradoxically, they have been minimized in terms of social communication, in a world of mass media and consumption, but maximized as objects with a fetishist value, turned into economic value. Contrary to our era, emphasis is placed on the artefact, though at times dematerialized (but there is always some type of physical or evidential basis, be it a photo or a document), in detriment to the dissemination of the message. The value of the artefact is not intrinsic to its materiality; it is constructed within a complex field of relationships. As old Harold Rosenberg said, it is a centaur: half artistic materials, half words. The words are the active component that construct the value and sense, and are more and more on the lips of artists, critics, curators, theorists, scholars, and even as a part of the works themselves, while their importance increases for the decoding of the message.

MOSQUERA, G. (2010). "Art and politics: Contradictions, dilemmas, possibilities"
Published in *Walking with the devil*. Texts on art, culture and internationalization
Madrid: EXIT Publicaciones. p-138

Cities are overrun environments where action taken by economic, social and political powers is all mixed together. From the 1960's onwards, with the revival of property speculation and the tourist phenomenon, the identity of public spaces has been redefined. Contemporary cities have put a value on their commercial and tourist infrastructure, and promoted their cultural heritage or natural environments. With more or less fortune, local governments have regulated urban planning, making room for commercial and service structures with projects and regulations that have ended up, in the majority of cases, being problematic. There has undoubtedly been interest in improving well-being by developing more equal, healthy, efficient and attractive cities, but on many occasions, this has come into conflict with the need to collect taxes. Progressive privatization of public urban spaces has impoverished and conditioned street life, which has suffered a very aggressive transformation through the occupation of public space. The overwhelming success of some cities, thanks to their historical heritage or their condition of tourist destination, has meant for many of their inhabitants a reduction in their living standards, making reaching a livable scale in their uses and customs hard to achieve. The tourist industry, which has given profit to citizens of important historical centres, has paradoxically lead to the occupation of their homes by holiday rental companies which, in practice, has thrown them out of these areas that have been commercialised and depersonalised by the proliferation of bar and restaurant terraces, souvenir shops and franchises selling an array of products.

Public space in a city covers urban development closely linked to its touristic development. Cities are victims of the tourist industry. These days, to walk through a tourist city you have to negotiate a number of obstacles and invasions of streets and squares by the privately owned service sector. The reality of our streets, therefore, does not guarantee common good and the improvement of the living standards of the people who live in them. Neither does it bring the tourist closer to the real history of places. According to Lucy Lippard¹, tourism always brings with it a simplification of a place's contradictions and complexities. *Tourism has the capacity to put any place in inverted commas, to separate it from normality, to decontextualize it and transform it into a lifeless space, a mummified space which has had its present confiscated in the name of its past*². So, places are converted into merchandise, brand names, consumer and waste products, that separate you from lived in spaces. From a sociological point of view, what defines a public space is its free access. In this sense, everybody should have the right to use a city's public space, on the condition that nobody claims ownership of it. We can confirm that if we transfer this principle to everyday life, to the micropolitics of our streets and squares, more than a bit of tension is caused.

Each city has its own atmosphere and different, particular scenography. The city offers the passer-by a constellation of representations, images and emblems. The architecture, the outlay of its streets, the signposts, advertisements and signs are an essential part of its identity. Some of them form part of the unquestionable day to day imagery that any modern urban structure inherits. Municipal regulations, civil codes and information flow receptacles, through publicity.

In this proliferation of artefacts, it is relatively common to find that cultural programmes are set up to bring art closer to the passer-by. According to the strategies of relational art by Nicolas Bourriaud³, civic action and participation is another of art's challenges. The outcome is art intensified by the context which converses with the attentive citizen, or art which goes unnoticed among so much publicity and urban furniture.

Art which happens in public space

It is important to underline the paradox that art expanding into cities public spaces supposes. Many installations are situated precisely on the borders of art, playing with the contradictions this very circumstance promotes. The artist ties in with the surroundings as a sort of mediator, or as the creator of

1 LIPPARD L. R. (2004). *Seis años: La desmaterialización de la obra de arte entre 1966 y 1972*. Madrid: Akal.

2 LIPPARD, L. R. (15 de octubre de 2009). La ciudad disfrazada: el impacto del turismo en Santa Fe, Nuevo México. In M. Villaespesa (Coord.). *Sobre capital y territorio II*. Workshops held at the Rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla. Available at <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=584> [consulted: 09.09.2018].

3 BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. p. 37.

artefacts for mediation. Contextual art can be understood in this way, and it indicates circumstances found when art and the artist mutate with reality, or rather, converse with reality. Evidence that the encounter between art and the public context is produced, requires aesthetics, that is to say, *art doesn't exist without visibility and discourse which identifies it as such. Art doesn't exist without a certain division of sensitivity which links it to a certain type of politics*⁴. In line with Ranciere⁵, we could generalise by saying that some time ago the border has been crossed in both directions between the art world itself and the world of merchandise, grand art and popular culture, art and not art.

The coming together of art and reality has multiplied and mutated. We are aware of the numerous circumstances in which artists have appeared. On this premise, strategies of citation, decontextualisation or space intervention have been used. Ranciere warns of some slidings which he summarises in four types: *the game, the inventory, the meeting or invitation and the mystery*.

The game. Clearly related to the entertainment industry, pop art and popular culture of consumerism and leisure. Appealing to humour and a playful tone.

The inventory. referring to the storage of materials, images or messages that repopulate the world with things. Objects, photographs or simply lists of names that witness experiences. The artist is the archivist of collective life and the collector.

The meeting or the invitation. The artist institutes a space of reception to engage the passer-by in an unexpected relationship. Relational art proposes not only creating objects but situations and encounters. What is at stake is the transformation of problematic spaces that conceptual art had opposed to objects/merchandise of art. The distance in relation to merchandise is inverted now with proposals of proximity that establish new forms of social relationships. Art tries to re-establish the social link, according to Nicolas Bourriaud⁶. That is to say, it is imperative to recover the co-presence of people and things.

The mystery. The recovery of symbolism as a strategy to assemble objects, images and signs. There is a search for the multiplicity of meanings, evocations, uncertainties and the complexity of the poetic as a strategy.

As we can see, these four slidings can cut through the ways of presenting the majority of contemporary artistic products. They call on four very different ways to understand discourse strategies but, above all, they place the artist in clearly differentiated positions in their approach to reality. They also reveal a great diversity of formulas in relation to our interests, to outline political action and social thought.

Activism, political agitation practices and appropriation of social spaces and environments, have specific requirements. But the analysis and complexity of situations and discourses make it necessary to base the proposals on a maze of drifts that, using Ranciere's terminology, create and cross the poetic, the meeting, the playful and the archive. According to Lacy⁷, the activist artist is attributed practices which have little to do with individualism, and show interest in the *building of consensus*. To situate oneself in political art means using each and every one of the tools possible to declare disconformity, conflict and revolt. In the search for efficiency, it is assumed that the artist will act closely and in collaboration with the public based on the understanding of social systems and institutions. *[The artist] must learn completely new tactics: how to collaborate, how to develop specific, multi-layer audiences, how to cross over towards other disciplines, how to choose locations that resound with public meaning and how to clarify visual symbolism and the process to people who have not been educated in art. In other words, activist artists question the supremacy of "separation" as an artistic position and attack the production of meanings agreed upon with the audience*⁸.

Another point for consideration to be included refers to the use art imposes on public space. Artistic practices which unfold in a space, spatial experiences, are the product of social relationships. Some resistance structures have tried to appeal to the public, thereby activating motivation through their participation. If we go back to some of the proposals made by Hélio Oiticica, we will understand many of the subsequent uses of public space. For the artist, changing reality meant incorporating culture to all areas of society. Of anarchist convictions, he searched to explore collective experiences to encourage life experience, converting the spectator in the subject of his or her own experience. The *Parangole*⁹ artefact, an article of clothing, provided the person wearing it with a simultaneous multisensory experience that exceeded aesthetic valuations. It was an important way of bringing the spectator in as an activator of the work. The Parangole as an object, becomes a transforming element that puts spirituality and emotions in motion which will last way beyond the performance. Its natural habitat is the street and public spaces activated by those who openly participate. It only acquires meaning in the act of dressing them up and dancing with them, proposing an experience of the collective subject. The Parangole as a political artefact has regrettably been fetishized. We recall its presentation in the Documenta X in Kassel, where Catherine David, the curator, presented it in the museum as a cult object, whereby it inevitably lost its value in terms of being an element for action, without the necessary activation of the spectator.

4 RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona / Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. La cita en p. 33.

5 Ibidem. p. 46.

6 BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. p. 37.

7 LACY, S. (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, WA: Bahia.

8 BLANCO, P. (2001). "Explorando el terreno" En BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi and EXPOSITO, Marcelo (eds.) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. p. 18.

9 *Parangole*, by Hélio Oiticica, forms part of a set of works produced at the end of the seventies from, in the words of the artist, a vital need for deintellectualization, intellectual disinhibition and the need for free expression. The parangoles are the result of Oiticica's experiences with the school of Samba Estacao Primeira Da Mangueira, in Rio de Janeiro. Considered by the artist to be a work as a whole, it is a fusion of colours, structures, dances, words, photographs and music.

Space as a social product, has a huge implicit power to transform. Space is a dynamic process in constant change. The street has continued producing complex spatialities. Ways of making political protests in public spaces have increased. Forms of occupation have mutated. The putting into practice of movements of direct action, such as *Reclaim the Streets*, which arise in London at the beginning of the 90's, mix counterculture leisure with political action. At the same time, new vocabulary and protest tactics appear in relation with the anti-globalization and *dissident squatting* movements in different Western squares. Spatial typologies that have virally expanded along with a whole range of pamphlets, placards, products of social movements as diverse as the number of ways of occupying streets and squares. The Claremont Road *squat* was one of the first English movements against the absurdness and disproportion of oversized public works. It arose in a district of London to obstruct the project put forward by the Transport Department to demolish modest historic buildings to build a motorway¹⁰. With the slogan *reclaim the streets*, action was taken during the second half of the 90's, with the organization of anti-capitalist and subcultural *raves* held in the street, cutting off traffic and commercial activity. Protest activities were held in a festive spirit, adapting action and initiatives to possible conditions. No permission was requested, the places were disclosed at the last minute by word of mouth and the parties could start by surprise. *It is the temporary appropriation of public space using bodies, creativity and music - too congenial and cheerful to be surrounded and evicted without further ado, yet simultaneously effective enough, as a disruption of traffic and everyday consumerism*¹¹.

Cities also contain an infinite repertoire of devices that we have incorporated into our imaginary. Cities are, in their own right, sources of imaginaries and spaces for representation. They can hold artefacts with considerable political potential. A large part of political action in art has been using urban furniture previously designed for other purposes, such as advertising. The purpose of some initiatives has been to subvert institutional messages and expose symbols and emblems common in public spaces. Disturbance as a strategy can occur as a response to disagreement. *Images, like words, are brandished like weapons and arise like fields of conflict. Admit it, criticise it and try to understand it with the greatest possible precision is, perhaps, the first political responsibility for which historians, philosophers and artists should assume risk and patience*¹². Group Material initiate the *Subculture*¹³ project which proposes the use of advertising space for art. It rented 2700 advertising spaces on the IRT subway in New York, and invited more than 100 artists to use them. In this way, the projects produced by the artists such as Les Levine conform to the codes of mass culture, and they are established based on critical and ironic discourses that encourage thought. In this sense, public space accumulates a conglomeration of spatial relationships. It works like a cultural construction in which the power of representation does not go unnoticed.

Furthermore, complex reflections and contradictions arise about the use of public space and the representation of reality strategies. Some are connected to the representation systems themselves and their capacity to manipulate reality or, to the contrary, to show and document the veracity of daily relations. In this sense, the documentary produced by Phillippe Parreno, uses a strategy that participates directly in reality. *No More Reality, the manifestation* (1991) documents an incident. Parreno gathered together a group of school children between the ages of seven and eight years old in their playground in Nice, explained the manifestation concept to them, and later asked them to come up with one themselves.

They create the slogan for the campaign which would go at the head of the march: *No more reality!* The documentary displays their childlike innocence and enthusiasm, as well as impossible idealism. The video recreates all the elements that define a protest. For Phillippe Parreno, *Reality can be manipulated and is constantly manipulated. Saying "no more reality" means engaging in this process of recreation and reinvention of the real. But this specific project focused on a decoding of images - an analysis of the effect that they have on us. I continue to maintain that there is no fundamental difference between reality, images and commentary. I look for dimensions of space and time in which these three elements can be simultaneously grasped*¹⁴.

By decontextualizing the video and putting it in a museum or gallery, it loses its authenticity. It incorporates the question about what is real and how this so say reality is shown to us. The video loses its meaning when it is transmitted in contexts that are not the context of the work's author. *On the television, images never capture reality, that is to say, what really exists, they are just constructions that create the effect of reality. The participation of children brings out the "fantasy" of images. Similarly, in the first part of the programme, the metaphor of the Tower of Babel indicates a language that has no interface with what is real and no longer represents*¹⁵.

Slidings are usually contradictory, making advertisements ambiguous when taken outside of the context they come from. The dilemma arises with political art; it is the result of the context it comes from. Questions arise; Where is it more effectively placed? Within or outside the establishment? In a public space on the street or in a private gallery? Having overcome the white cube and market circuits, artistic manifestations begin to get by without traditional spaces. The struggle between personal and political commitment is demonstrated in a disturbing way.

10 RAMIREZ BLANCO, J. (2014). *Utopías artísticas de vuelta*. Madrid: Ediciones Cátedra.

11 HAMM M. (2002). *Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local*. Spanish translation by Marcelo Expósito from the English version by Aileen Derieg. Available at <http://eipcp.net/transversal/0902/hamm/es/print#_ftnref4> [consulted: 09.09.2018]

12 DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.

13 ASHFORD, D. (2009). in *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*. Translation by Marcelo Expósito. Available at <<http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es>> [consulted: 09.09.2018]. Doug Ashford, referring to the *Subculture* project (*Advertisements on the IRT subway line*) NYC. by Group Material in 1983, points out that. *Public spaces in the city of New York did not have to stop being places to rebuild collective imagination, and we thought that advertising in 1983 was a valid practice to exercise this type of reinvention, as long as it served to avoid the type of hierarchies implicit in art collections and private archives. Subculture consisted in fixing 2700 panels in advertising spaces on the New York subway. It could be said that the presence of paintings in these places instead of printed adverts, was a radical enough shift to cause delight.*

14 PARRENO, P. (1995). Phillippe Parreno: *Real Virtuality*. Art Press, (208), cited by T. Beyerler in *No More Reality II* (La manifestation) 1991. Available at <<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000034760&lg=GBR>> [consulted: 08.10.2018].

15 Ibidem.

On the 14th October 2017, Kara Walker opened a solo exhibition at the Sikkema Jenkins & Co. gallery in New York. The long, baroque title already warned about what was to come: *Sikkema Jenkins and Co. is Compelled to present The most Astounding and Important Painting show of the fall Art Show viewing season!* Before the opening, she made a statement to the press, and at the same time threw copies of the statement everywhere, covering the city of New York with paper. In the text there is criticism of the success obtained by Walker's earlier exhibitions, such as the *Creative Time* installation, 2014, *A Subtlety or Marvellous Sugar Baby*. This last installation in an abandoned sugar factory in Brooklyn attracted crowds, and became a success. As a kind of symbolic emblem, Kara Walker reveals in her statement the inherent contradiction of understanding art as a place for thought and private, intimate exploration, while arguing the need for the activation of political discourse and condemnation. Some of her considerations question the double condition of artists. First as a pensive subject, fruit of a profound interior experience and second, as a political subject willing to politically intervene reality through artistic performance. At the same time, the artist's words show how tired she is of what is expected of her as a reference of resistance in these brutal times of Donald Trump's racist supremacy politics in the United States. Tired of representing her gender and race, without abandoning her artist-activist voice, she explains the place of an artist in the dilemma of the art market.

*Students of Color will eye her work suspiciously and exercise their free right to Culturally Annihilate her on social media. Parents will cover the eyes of innocent children. School Teachers will reexamine their art history curricula. Prestigious Academic Societies will withdraw their support, former husbands and former lovers will recoil in abject terror. Critics will shake their heads in bemused silence. Gallery Directors will wring their hands at the sight of throngs of the gallery-curious flooding the pavement outside. The Final President of the United States will visibly wince. Empires will fall, although which ones, only time will tell*⁶. For Walker, public space is a decisive space. In both a defiant and ironic tone, she anticipated the public's expectations, setting the pitch, inducing and producing new subjectivity. We now know that public art space is also expanding, into the social networks that invade our mobile phones and into the space we move around in on a daily basis in the cities we live in.

Pedro Osakar

16 Press release, "Kara Walker: Sikkema Jenkins and Co. is Compelled to present The most Astounding and Important Painting show of the fall Art Show viewing season!" New York, September 7th 2017. Complete text available at <<https://news.artnet.com/app/news-upload/2017/08/kara-walker-press-release.pdf>> [consulted: 08.10.2018].



El miedo va a cambiar de bando, Anticapitalistas' graffiti in a street of Granada. The song title of Riot Propaganda group too, inside the disc *United Artist Of Revolution* (2013).

Statutes and Arbitration

An extreme form of disagreement is where X cannot see the common object Y is presenting because X cannot comprehend that the sounds uttered by Y form words and chains of words similar to X's own. This extreme situation -first and foremost- concerns politics. Where philosophy encounters both politics and poetry at once, disagreement bears on what it means to be a being that uses words to argue. The structures proper to disagreement are those in which discussion of an argument comes down to a dispute over the object of the discussion and over the capacity of those who are making an object of it.

RANCIERE. Jacques: *Disagreements. Politics and philosophy*. 1996.

Nothing teaches us better to see reality than our own lens, with our own personal filters; the rest depends on towards what contexts and what eras we are looking. We can detach ourselves from the world that surrounds us, or we can understand its social, economic, political and cultural dimension. To develop the capacity of affectation requires more than deploying signs that make us visible, like empathetic beings. What determines our commitment is the force with which we unfold our actions. Brian Massumi¹ reminds us that our bodies are defined by the capacity they present at each step. The body is potentially what it can do when moving forward. A body's ability to affect and be affected, or its power to exist, is not fixed... This affection theory also leaves us an extensive glossary of terms that set out to describe those emotional experiences that, due to their intensity, are hard to translate into spoken or written language.

- Threshold; Body; Tendency-Intensity; Life Qualities; Emotional return; Event; Virtual-Pragmatics; Redoubling-Emotion; Contention; Autonomy of the Escape-effect; Perception of perception-Vitality affect; Remains-Excess; Shock; Micro-perception; World making; Nude activity-suspense; Emotional politics; Emotional harmony; Collective individuation-Emergency; Belonging; Aesthetic politics; Emotional alter-politics; Ecology of practices².

For Massumi, affects are what connect us to other bodies. They are our way of participating in processes that go through individuality and in turn have the potential to affectionately tune into a multitude of bodies³. Affective strategies direct the spectator in very different ways, depending on the context.

This text aims to recover enthusiasm for experiences, especially those which value affects as power for action, to connect, to involve. Knowing that affects act and induce critical thought. Moving through the world of art means bringing into play a wide range of intellectual tools as well as a vast universe of emotions, passions and feelings. All too often, an experience doesn't have a parallel description in words. So, having this glossary of affects can be very useful to us.

Artistic creation opens up endless possibilities to review reality critically. In the words of the artist Tomas Hirschhorn, To me – as an artist – art is a tool – or a weapon – to encounter the world, a tool to confront reality and a tool to live in the time I am living in⁴. It is easy to see how motivation in artists' discourse project political, economic and social circumstances peculiar to each era and context.

We notice, in a similar way, some coincidences and common features: interest in what is personal, biographical and the story of memories, the search for new subjectivities, condemnation of conflict and traumatic experiences, radicalization in the display of daily life in contexts of crisis, mediation with the context... It is however necessary to be aware of the complexity of the processes, and observe each work taking into account the large number of variables that come into play in creation: the artist's intention, the way in which stories are formalized, active reception on the part of the spectator or mechanisms unfolded for mediation. But, as Felix Guatarri said: This is not about making artists the new heroes of the revolution, the new levers of History! Art is not just the activity of established artists but of a whole subjective creativity which traverses the generations and oppressed peoples, ghettoes, minorities....⁵.

In our day to day life, we can feel fear, seriousness, disaster, the discomfort of the system and the injustice of the overwhelming market economy, but for Ranciere, to date, facts have lost consistency in favour of an analysis of the mechanisms which bring us closer to reality itself... facts lack importance and that what is important is analysis and interpretation, because we are beyond everything, in an endless search. We can clearly see here that we are facing a way of administrating opinion where facts have become unnecessary and what is important is to integrate them into a pre-existing system of explanation, consequently meaning that facts don't have to be true⁶.

1 MASSUMI, B. (2015). *The politics of affect*. London: Ed. Wiley

2 MASSUMI, B. (2011). *Palabras Claves para el afecto* en Exit Book (n° 15). pp. 22-31. In the article, the author unfolds a mosaic of passages taken from some of his own essays.

3 Ibidem.

4 HIRSCHHORN, T. (April 14th 2014). Letter to Joanna (some thoughts about "the political", about "art", about "dilemma" and about "boycotting"). Available at <<http://www.thomashirschhornwebsite.com/letter-to-joanna-some-thoughts-about-the-political-about-art-about-dilemma-and-about-boycotting/>> [consulted: 09.09.2018]

5 GUATARI, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. p.112

6 FEBBRO, E. (22nd April 2019). Jacques Rancière: "No estamos frente al capitalismo, sino que vivimos en su mundo" [interview with Jacques Rancière]. *Revista De Frente*. Available at <<http://revistadefrente.cl/jacques-ranciere-no-estamos-frente-al-capitalismo-sino-que-vivimos-en-su-mundo/>> [consulted: 09.09.2018]

These days, artists' activity is not so much about creating images that specify, represent or evoke the essential features of our real-life experience, but how to propose images that, corresponding to the level of complexity of the orders of language and desire that predominate in the world, delve into the different ways in which it is possible for us to critically relate to it and within it. Art must coincide with the world not in its fractures as intended by the vanguard's rupturing practices- there is no fragmentation in our universe of life, in which multiplicity arises spontaneously- but in its subtle complexity⁷.

So, the questions multiply: What is the most efficient way to problematize reality? How can we invite the spectator to decode the discourses written, or not, in images? How can we make the experience of facing a work of art bring about critical reflection in the spectator? How can we use empathy and emotions as strategies to call on and activate the spectator's thought? It will even be necessary to problematize and deconstruct strategies, narratives and their staging in art to understand its complexity. This text intends to think about the works of some artists that have the capacity to activate critical thinking. We will see how formally, these proposals require direct experimentation by the spectator, in an effort to get closer to what is real and immediate. So, we will present works that come close to the real world and to the real spectator, according to the key aspects with which Paul Ardenne defines contextual art⁸; works that experiment action, interaction and participation. In all of them, relational space with the spectator is strengthened as a form of affectation. As Mieke Bal suggests: If the image is performative, it moves, affects, transforms⁹.

One of the artists we are most interested in is Pierre Huyghe. In November 2011 he presented the exhibition *J'intensifie ce qui est là*, at the Pompidou museum in Paris. Huyghe clearly represents the complexity we have mentioned. What interests the artist is producing situations. His work consists of intensifying what is in the museum. Spectators are considered direct witnesses. At the entrance to the exhibition, a young man asks you your name and, as was custom in aristocratic halls, you would be announced. As a spectator, you immediately become part of an ecosystem in which, in addition to the public attending the event, there are colonies of bees, ants and spiders that, without any control or script to follow, have created minuscule paths all around the hall. There are aquariums where hermit crabs hide under stones and water lilies. There are also professional skaters who glide over an ice-rink situated in one of the halls and actors wearing animal masks that stop to look at screens which are projecting documentaries in which they star. A white greyhound, Human, also walks around the museum halls with a leg tinted fuchsia pink, the same greyhound which a year before could be seen in Kassel forming part of the work *Untitled in Documenta 13*. In this exhibition *J'intensifie ce qui est là*, situations also depend on the biorhythms of the plants and animals that are in the exhibition. The encounters form part of the development of the work that unfolds depending on possibility and chance. The spectator is exposed to an ecosystem of affects in which relations among different species make sense of real life experiences. Huyghe conceives reality as associations made up of human and non-human elements, individual and collective organisms (such as human beings, a swarm of bees and a colony of ants), each of them having their own division of work, ways of social organization and intelligence. All these elements are linked to each other through biological or social processes; they are all integrated into different procedures in terms of reproductions, disintegration and decline¹⁰. The art work is produced in such a way that it does not depend solely on the subjectivity of the author, but also brings into play a ritual of diverse, plural relations. In 2003, Donna Haraway published *The Companion Species Manifesto*. In this book, she questions the way in which ethics and committed politics should be learnt. We could ask ourselves how relating with animal companions can help humans? To which Haraway replies: it is a way to become more worldly; i.e., more alert to the demands of significant otherness at all the scales that making more livable worlds demands¹¹. With all the ecological and political emergencies we are experiencing, her response is more than convincing. An important part of Haraway's project is to rethink humanity from the perspective of getting to be with.

For Haraway, human beings are unavoidably bound to transform with other species, especially with dogs. Genetic determinism and technological intentionality do not resolve the theory of evolution, what is more important is precisely co-existence, because these days, it is impossible to think one is alone. Encounters, approaches and mating explain in this way a theory which defends the co-evolution of species.

In the summer of 2014, Marina Abramovic opened the exhibition *512 hours* at the Serpentine Gallery in London. As in her famous exhibition in 2010: The artist is present, at the MoMA in New York, the artist accompanies the public for eight hours a day, six days a week, throughout the two months that the exhibition is on. In this case, however, the experience Abramovic proposes for the spectator changes completely. The gallery becomes a place free of all technological devices. Mobile phones and any other electronic devices are barred from the hall. Two new circumstances are presented to the spectators, first: what happens cannot be talked about with the press or on social networks; second, the spectators are not subjected to unnecessary distractions with the promise of a total experience. Participants are also given headphones which completely isolate them from outside noise. In this way the experience is immediately intensified. You become aware of being with yourself, with the space and objects you share with others. The artist and her team of assistants, with great care, invite you to do a series of exercises which allow you to achieve physical and mental awareness of your own movements: posing completely still on a set like a live sculpture; moving around slowly; sitting on chairs to observe different screens of primary colours; lying in a hammock so that the assistants, or Marina Abramovic herself, can cover you with a light blanket; separating a pile of grains of rice, wheat and lentils, and counting each one, all of this with the serenity of dedicating time unhurriedly, time for silence and tranquillity. Mieke Bal¹² says that affect is an intense motive that floats in space and emanates from objects as well as from subjects. Affect is a global term for a range of emotional states.

7 PRADA, J.M. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà Editorial. p. 21-22.

8 ARDENNE, P. (2016). *Un arte Contextual*. Murcia: Cendeae.

9 BAL M. (2015). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal p. 234.

10 VON HANTELIMANN, D. (2017). Thinking the Arrival: Pierre Huyghe's *Untitled* and the Ontology of the Exhibition. *The documenta Issue*, (33), 89-96. Available at <<http://www.on-curating.org/issue-33-reader/thinking-the-arrival-pierre-huyghe-s-untitled-and-the-ontology-of-the-exhibition.html#.XM3QYtMzY0p>> [consulted: 09.09.2018]

11 HARAWAY, D. J. (2016). *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, personas y la alteridad*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil. p.104.

12 BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Ed.Akal.

INDICIOS SOBRE EL CUERPO

¿Por qué indicios en lugar de caracteres, signos, marcas distintivas? El cuerpo escapa, nunca está asegurado, se deja presumir pero no identificar. Podría no ser más que un doble de este otro cuerpo pequeño y vaporoso que llamamos su alma y que sale de su boca cuando muere. Disponemos solamente de indicaciones, de huellas, de improntas, de vestigios.

¿Por qué indicios? Porque no hay totalidad del cuerpo, no hay unidad sintética. Hay piezas, zonas, fragmentos. Hay un pedazo después del otro, un estómago, una ceja, una uña del pulgar, un hombro, un seno, una nariz, un intestino delgado, un canal colédoco, un páncreas: la anatomía es interminable, antes de terminar por tropezar con la enumeración exhaustiva de las células. Pero esta última no constituye una totalidad. Por el contrario es necesario recomenzar de inmediato toda la nomenclatura para encontrar, si se puede, la huella del alma impresa sobre cada pedazo. Pero los pedazos, las células, cambian mientras que el recuento enumera en vano.

Jean-Luc Nancy



Over the last few decades, Marina Abramovic is an artist that has developed in direct relation to social and political impulses of the moment. Her interest has focused on intensifying action, experiences and the incorporation of empathy towards others as way of connecting with the rest and with reality. In these encounters, Abramovic allows us to get close the things. The beginning of a new era of closeness, the era of real presence, means having a physical space and specific time in which to act, intervene and observe.

If, in addition to pointing out the context and daily life, one shows empathy towards existing conflicts, it is right then that the approach becomes political. As pointed out by Butler, we must assume that we are all in a precarious situation. Our first interest for others is because of our condition of survival¹³.

In accordance with the conception of performative art, art participates in politics, it doesn't just represent it: instead of just criticizing it, it intervenes. For this intervention to be possible, art must possess and provide commitment¹⁴.

Artists have imagined a transformation of society and, in this respect, transformation of subjectivities. Pursuing utopia requires a subversive, radical and sometimes irreverent attitude, whose formalizations provoke disagreements, discrepancies and, in some cases, more violence. The vulnerability of bodies should be taken into consideration to be able to respond to different crises: domestic violence, migration crisis, ecology... During the first opening days of Documenta 14, in Athens, Annie Sprinkle and Beth Stephens presented a light-hearted proposal that contrasted the tone of the migration crisis which was happening at that time in Greece. They installed a bed in the foyer of the EMST National Museum of contemporary Art. Both lying on the bed, they offered to embrace for 7 minutes all those visitors who wanted to participate in the action. The action offered an active response to the aggressive political measures that were being taken against the vulnerable refugees' bodies arriving to the Greek coast.

The note in the hall read:

They say: close the borders.

We say: embrace.

They say: build a wall.

We say: embrace.

They say: fear foreigners, look at foreigners. They say: praise the individual, compete, win.

We say: embrace¹⁵.

On occasions, like these we are dealing with, the quest for transformation of texts and subjects moves in a pedagogical direction. Annie Sprinkle and Beth Stephens, both artists and activists, pursue affective struggles to mobilize critical thought. They propose a new field for research, SexEcology, which explores the crossover between the areas of sexology and ecology. For this they use visual arts tools: performance, experimental theatre, video, photography and political and environmental activism, to make known their ecosexual opinion. Pual B. Preciado defines them as precursors of a queer alliance between sexual dissidence, sense of humour and caring for the planet, as workers in the framework of experimental utopias of radical pedagogy. They re-erotize the universe, questioning the hierarchy of the species, the definitions of sexuality and the political stratification of the body¹⁶.

In their ecosexual manifesto, they state that: We caress rocks, are pleased by waterfalls and admire the Earth's curves often. We make love with the Earth through our senses... We will save the mountains, waters and skies by all means necessary, specially through love, joy and our powers of seduction¹⁷. The nomadic actions of Free Sidewalk Sex Clinic which took place in different streets and squares in Athens, and later in Kassel for Documenta 14, fit into this new pedagogy of affects. In this action, artists and activists, together with a large panel of experts, offered to provide spontaneous sex education to anyone who wanted to stop by. The writer and actor, Verónica Vera, the curator and artist of Trans, Erik Noulette, the LGBTQI+ activist, George Kounanis, etc., and, who else but Annie Sprinkle and Beth Stephens. The public could receive expert specialist advice on subjects such as female ejaculation, eco-sexuality, or environmentalist activism, to name but a few.

Through Art, Adam Szymczyk, director of Documenta 14, proposes to cross borders, build bridges, create a new base for coexistence and learn from each other: "We must assume our responsibility and act like political subjects of today in the world instead of leaving it to our elected representatives" "The current sad and dangerous political situation in the world, driven by economical interest and neoliberal formulae, proves that it is necessary to mobilize collective energy and act"¹⁸. In the three cases we have analysed, we can see that artistic practices maintain an interest in interaction and the participation of audiences through direct contact. There is another time for the spectator in which silence, contact and being next to, become indispensable. These cultural experiences, media events and individual experiences work to emphasise nearness. As opposed to discourses, the time and spatialities take presence. Bodies and subjects take consistency in passing from individual to collective, depending directly on their alliances.

Asunción Lozano

13 BUTLER, J. (2010). *Marcos de guerras. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.

14 BAL, M. (2016). *Tiempos trastomados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Ed.Akal.

15 PRECIADO, P. B. Note in the hall: Annie Sprinkle y Beth Stephens. *Cuddling Athens*. Performance. EMST. National Museum of Contemporary Art, Athens. 7th-9th April 2017.

16 Documenta 14. Available at <<https://www.documenta14.de/en/artists/13487/annie-sprinkle-and-beth-stephens>> [consulted: 09.09.2018].

17 STEPHENS, B. & SPRINKLE, A. *Ecosex Manifesto*. Available at <<http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifesto/>> [consulted: 20.09.2018]. For more information about the actions carried out in Kassel, see Available at <<https://www.youtube.com/watch?v=FGx-s9gj6rM>> [consulted: 09.09.2018].

18 DPA. (7 de abril de 2017). La documenta 14 en Atenas: "Asumir la responsabilidad política". *El Boletín*. Available at <<https://www.elboletin.com/noticia/147812/contraportada/la-documenta-14-en-atenas-asumir-la-responsabilidad-politica.htm>> [consulted: 22.09.2018].


Asunción Lozano Salmerón
Granada 1967

Pedro Osakar Olaiz
Pamplona-Iruña 1965

Este libro se terminó en Almería,
el 24 de noviembre de 2018

This book was finished
on November 24th 2018





Desde las ideas de disidencia, resistencia o desobediencia, esta publicación muestra un conjunto muy diverso de posturas individuales o colectivas, desarrolladas por miembros de nuestra comunidad. Todas ellas trascienden un compromiso ético, estético, político, social, público o privado, y nos revelan una realidad compleja. Formalizan, proponen, rescatan, producen, diseñan, eligen o designan un objeto, una acción o una experiencia que nos informa como causa o efecto de dicho compromiso.

Disidencias es una publicación de arte y diseño desde planteamientos sencillos. El material expuesto fue hecho para cambiar el mundo, pero a menudo con recursos muy limitados, utilizando la imaginación y la creatividad. El volumen no muestra una visión total del fenómeno, pero intenta arrojar algo de luz sobre estas importantes formas de expresión todavía hoy ignoradas.

meca
mediterráneo centro artístico



9 788409 1074426