CAPITULO 1

REFLEXIONES HISTÓRICAS

1.1 Las modificaciones en el ambiente social y las repercusiones en las propuestas artísticas y viceversa

¿Es acaso cierto que si no existen modificaciones en el ambiente social o tecnológico no se logran cambios en la mentalidad, en la manera de ver el mundo, a las personas, al ambiente, y a las mismas relaciones entre éstos? ¿Qué papel juegan los artistas a la hora de mirar estas modificaciones, o en su defecto, provocarlas? Se dice que después de cada transformación a nivel tecnológico manifestada en la esfera mundial cambia la manera cómo un sujeto o grupo de sujetos se mirarán y representarán a ellos mismos, y por ende a su entorno. Sin embargo, no ha de ser solamente con los cambios en materia tecnológica, también ha de influir cualquier enfrentamiento, guerra o desastre, así como las crisis ecológicas. Al cambiar la manera en que nos miramos como individuos y a nuestro entorno, después de acontecimientos “de peso”, es necesario que los

modos en cómo nos representamos y las formas en que nos percibimos cambien. A decir concretamente: cualquier cambio sea drástico o no, traerá transformaciones. Es el caso de los grandes momentos fundacionales como la Ilustración o las Revoluciones. Para nombrar algunos ejemplos, en México pueden distinguirse cambios después de cada sexenio y también podemos observar uno de gran impacto como fue la crisis del 68 con el levantamiento estudiantil. Pero a todos estos cambios, ¿es indispensable contar con las propuestas y puntos de vista de los artistas? ¿Qué nos dicen las propuestas artísticas acerca de nuestros tiempos? ¿Y de nosotros mismos?

Hemos de pensar en el año de 1839 cuando se anunció en París que Louis Daguerre había descubierto un procedimiento para poder fijar la imagen de la cámara obscura, al desarrollar un material fotosensible capaz de registrar una imagen directa a través de la acción de la luz. El invento de la cámara fotográfica produjo un "hacer y pensar" diferente en las personas, y especialmente en los artistas, aún cuando este cambio haya sido un evento tecnológico, derivó un cambio en la expresión artística ya que la percepción hacia el mundo cambió con ello. El papel de los artistas por reproducir fielmente la realidad se comenzaría a dejar a un lado. Ese invento dio como resultado pensar la imagen de manera distinta, se comienza a pintar con el impacto luminoso e inicia la preocupación por otros temas, se da pie al impresionismo. ¿Hubiera sido posible inclinarse hacia una nueva narrativa si no se hubiera inventado ese aparato? Es interesante la manera en que los artistas parecieran aprovecharse de situaciones de cambio para lograr nuevas propuestas. Alberto López Cuenca en el artículo "Con o sin teoría" cita a Lucy R. Lippard para referirse a esta situación: "Los artistas, escribe Lippard, frecuentemente actúan en los intersticios entre lo nuevo y lo viejo, en la posibilidad de espacios que socialmente aún son irrealizables". (2003, pág. 39). Para el término de intersticio podemos tomar en cuenta lo que plantea Nicolás Bourriaud cuando dice que "…es un espacio de relaciones humanas, que insertándose más o menos armoniosa o abiertamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas en dicho sistema…" (2001, pág.132,). De aquí que constantemente podamos encontrar hibridaciones en las manifestaciones de creación artística.

Aquellos espacios conocidos como intersticios se han vuelto una buena oportunidad para que los artistas generen nuevas propuestas, es un lugar fértil para diferentes posibilidades de encuentro y de intercambio. La función de las obras ha cambiado considerablemente y en estos tiempos se perciben diferentes modos de presentación de las mismas, lo que atestigua una "creciente urbanización de la experiencia artística" como lo menciona (ibidem, pág. 430). El arte contemporáneo se inserta cada vez más en el tejido social y ya no se limita solamente a buscar inspiración de éste. Por ejemplo, podemos mencionar el *performance* que Minerva Cuevas realiza en el Museo Rufino Tamayo en el cual, durante la inauguración de la exposición *Mejor Vida Corporation (MVC)*[1], se dedicó a saludar a los visitantes dándoles la mano con el disfraz del puerquito Libretón del Grupo Banco Bilbao Vizcaya (BBV). La situación se vuelve un tanto paradójica, pues al mismo tiempo de que el banco BBV se enaltece en su "política activa de mecenazgo" hacia la cultura y el patrimonio histórico-artístico, se contradice al retirar a su cerdito Libretón de la sala de exposiciones donde formaba parte de la oficina temporal de MVC que Minerva había montado. Mejor Vida Corp. realiza campañas anticapitalistas, y ésta ha sido una de ellas, poniendo a temblar a una empresa "fuerte" y, ubicando su acción como desestabilizante de la simbología de la industria bancaria, quizá "...en el fondo, lo sorprendente es como tenemos aún interiorizado que las instituciones -tanto públicas y privadas- son intocables" (Cruzvillegas Fuentes, 2000).

Mejor Vida Corp. D. F. 2000

1.2 Búsqueda de nuevas estrategias artísticas

El anterior ejemplo de Minerva Cuevas nos ilustra la necesidad de una artista por generar un arte que sea generador de preguntas que cuestionan el ambiente

[1] Para profundizar al respecto consultar la página http://www.irational.org/mvc/espanol.html

social. Ahora, entramos en el tema de nuevas estrategias artísticas y empezaremos mencionando al Dadá: movimiento que se da a mediados de los años veinte, desarrollándose durante y después de la Primera Guerra Mundial. Más allá de ser un estilo, resultaba ser un modo especial de ver el mundo. Sus actitudes no se limitaban a obras de arte, de hecho, los dadaístas fueron una rebelión permanente del individuo contra el arte. Sus medios eran, entre otros, manifiestos, poemas, pinturas, esculturas, exposiciones y algunas actividades públicas de carácter claramente subversivo. Como nos hace ver Robert Atkins en su libro *Art Speak*, "…los resultados del Dadá variaban desde programas de agitación a través de múltiples medios en el *Cabaret Voltaire* en Zurich volviéndose en anticipaciones de los llamados *performances*, hasta las invenciones en forma de cuestionamientos cuasi filosóficos elaborados por Marcel Duchamp como sus *ready-mades"* (1990, pág. 96). Irónicamente, tanto Duchamp como las producciones Dadá que fueron rechazados profundamente en su época, hoy día se encuentran perfectamente integrados al mercado del arte. Con esto no queremos decir que no deba seguir habiendo nuevas propuestas artísticas, no por el hecho que son asimiladas en algún momento por el sistema legitimador del arte dejan de darse propuestas de resistencia o "alternativas" o artistas que luchan por mantenerse al margen de la institucionalización. Lo que es de interés recalcar es la manera en que el mercado institucionalizado del mundo del arte asimila las propuestas que no tienen la intención de pertenecer a él, pues a fin de cuentas le resultan atractivas.

Si bien es cierto que en el mundo del arte han existido diferentes momentos en que las propuestas han variado conforme lo hacen las generaciones y sus transformaciones tecnológicas o tragedias mundiales, en esta ocasión nos es de interés mirar a un periodo en el que se han generado cambios considerables, el momento de transición entre modernidad y postmodernidad. Sin embargo, han existido otros períodos en los que se han dado otras transformaciones significativas. Para Jean-Francois Lyotard en su libro *La Condición Postmoderna* menciona que en la actualidad ya no existen metarrelatos, sino pequeños fragmentos que explican el mundo dependiendo de diversos intereses. Ésta etapa ha tenido repercusiones notables en la esfera artística desarrollándose mecanismos y herramientas diferentes a las anteriores. Algunos de los rasgos característicos del arte que menciona Lyotard son: el uso

de la metáfora, la apropiación de obras ya incursionadas culturalmente, el simulacro como estrategia, la ironía, la recuperación de formas de arte popular, entre otras.

"Para 1966 [dice Lucy R. Lippard] ya existía un conjunto definido de obras que cuestionaban las estructuras por las cuales el arte existe en el mundo: los mitos modernistas, su estatuto de mercancía, los efectos sobre la ecología, la dominación masculina y blanca, la obra de arte como mercancía, el objeto de lujo, audiencia especializada de clase alta y el confinamiento cultural de los mismos artistas." (2001, pág. 65) El ejemplo del movimiento artístico más citado de los sesenta podría ser *Fluxus*[2]. Tenían una especial preocupación por encontrar relaciones nuevas y pioneras. No surgieron formas e ideas nuevas sino más bien una relación más abierta entre el arte, la música, literatura y el teatro. La inclinación de sus miembros, entre ellos George Maciunas, Nam June Paik, Dick Higgins, Yoko Ono, hacia una lucha por favorecer la identidad del grupo y no tanto las aportaciones individuales. Entre sus propuestas resaltaban aquellas metas con fines sociales.

1.3 El desencanto de los artistas hacia el sistema artístico

Ya para el año de 1970 eran pocos los artistas que no se sintieran perturbados por la explotación comercial del arte. La abolición de cualquier cosa que pudiese ser comprada o poseída, del objeto artístico en cuanto tal, resultaba ser un buen remedio para esa inconformidad. Muchos de ellos luchaban por montar su actividad artística en un contexto con preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales, como oposición a estar produciendo objetos conforme a los criterios establecidos para el arte. Pero, ¿por qué el interés en sacar el arte del museo o círculo artístico? Parafraseando a Lippard los artistas se encontraban en una etapa en la que sentían la presión de la "cápsula sofocante", como denominó Lippard al sistema artístico, ya fueran museos, ya fueran galerías (2001, pág. 61). Se sentía la necesidad de salir a lugares más "peligrosos", donde sintieran la inseguridad en cuanto a la aceptación y efectividad de las propuestas. Los artistas se daban cuenta que dentro de esa cápsula se les

[2] Movimiento artístico creado en la década de los sesentas. Al respecto consúltese www.artnotart.com/fluxus

mantenía dopados, haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que de ellos se esperaba.

Para esta misma década, y como respuesta a la lucha contra la *cápsula sofocante*, comenzaron a surgir los espacios alternativos. Primeramente en Nueva York con la fundación de los siguientes: Greene Numero 98, Apple y el 112 de Greene Street, los cuales eran pequeños en espacio y sin fines de lucro que permitían la ampliación de las experiencias artísticas no afines a las cooperativas de artistas, instituciones museísticas o galerías comerciales. Estos espacios lograron impulsar el feminismo y hacer énfasis en la diversidad cultural. El mismo caso en México, así como lo afirma Enrique Krauze en el video "Formas y conceptos: Los grupos en el arte mexicano 1968-1983". Se planteó el papel de la mujer y de las minorías como géneros potencialmente fuertes al realizar exposiciones con obra de artistas de diversos países. Se abren caminos para la experimentación de nuevas interacciones entre el espacio público y las nuevas propuestas artísticas. Existe un auge en la práctica de la *performance* donde especialmente las mujeres realizaban acciones de crítica social y política, haciendo notar el abuso por el que este género atravesaba desde hacía muchos años.

1.4 Los espacios alternativos y su legitimación

Los espacios alternativos lograban ser la mejor opción para aquellos que no se identificaban con el método tradicional de "manejar" el arte. Sin embargo, la generación de artistas de principios de los ochenta paradójicamente transformó estos espacios en centros de gravedad para definir lo que era aceptado o no como arte, y poner de esta manera nuevos estándares de comercialización. Esta actitud de abrir otros espacios se subrayó con la eclosión de galerías más o menos convencionales fundadas en Nueva York y luego en otras latitudes. Sin embargo, en los años ochenta y noventa las galerías, las bienales, los museos, vuelven a seducir a los artistas y a poner las cartas sobre la mesa, de lo que es o no aceptado como arte, además que el gobierno Mexicano comenzaba a dar becas a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) que

lograron diluir los colectivos pues no incluían a cada miembro, sino a uno del total, lo que generaba envidias y por ende, divisiones.

Citando a José Luis Barrios en su ponencia Hacia otra historia del arte en México "...cada práctica genera sus propios vicios, la cuestión es saber cuáles son y cómo resistirlos." (Declaraciones durante el 4to Encuentro Nacional de Historia del Arte, UDLA-Puebla, octubre 2005). Lo que trae a colación la observación que hace Arthur Danto acerca del arte: "...para que algo sea visto como una obra de arte hoy día debe engarzar con toda tradición artística y estar localizado en un contexto saturado de teoría que lo configure como tal. Debe en suma, formar parte del mundo del arte" (Citado por López Cuenca, 2003, pág. 33). Coincidimos con esta idea en tanto al funcionamiento del arte y al sistema que pertenece, al cual consideramos genera relaciones viciadas.

Lo anterior, nos permite ver nuestra inclinación contraria a dicho sistema de legitimación, nos quedamos con la pregunta que plantea López Cuenca ¿basta con que el "mundo del arte" lo quiera, para que un objeto goce de la condición de artístico? Y añadiríamos, ¿en qué ha cambiado la manera de funcionar de este sistema desde hace cuatro décadas cuando Danto hablaba del arte? ¿Será porque aún no hemos encontrado la manera de resistir dicho vicio?

1.5 Consideraciones respecto al papel del artista activista

Así como son variados los modos de hacer y de entender este arte público, también lo son los modos de categorizarlo y pensarlo. Paloma Blanco en su artículo "Explorando el terreno" nos plantea los análisis que Suzanne Lacy realizó acerca de los posibles papeles que se llevan a cabo en estas prácticas tanto por el artista como por el público. Lacy concibe al artista como experimentador-informador-analista-activista y, en base a esto, plantea un diagrama por medio del cual estructura las prácticas desde lo privado a lo público. Las posiciones de este esquema no son estrictamente fijas o determinadas, sino que permiten proyectar o analizar en función de los diferentes propósitos. Un artista puede moverse y operar en un lado y en otro en

distintas épocas. Como primer ejemplo, pone *al artista como experimentador,* por medio del cual se comenzará "...investigando la capacidad de mediación e interacción que los artistas visuales pueden aportar a la agenda pública" son aquellas obras que se desarrollan "...dentro del dominio de la experiencia, el artista penetra en el territorio del otro y presenta sus observaciones sobre la gente y los lugares a través de un informe que procede de su propia interioridad." (Blanco, 2001, pág.33).

En segundo lugar se encuentra *el artista como informador.* Es aquel que "...se compromete con un público no sólo para informarle sino también para persuadirle... implica pues una selección consciente, aunque no necesariamente un análisis, de la información."(ibidem, pág. 34). *El artista como analista* es la tercera posición que plantea la autora y se caracteriza porque el artista se sitúa en "...una posición de colaboración con muy diversas actividades intelectuales, y desvían nuestra apreciación estética hacia la valoración de la forma o el significado de sus construcciones teóricas" (Blanco, 2001, pág. 34). Por último se describe *el artista como activista,* siendo "...un posicionamiento del artista en el que la práctica artística se contextualiza en situaciones locales, nacionales o globales, y el público se convierte en participante activo... el artista debe actuar en colaboración con la gente y a partir de una comprensión de los sistemas y las instituciones sociales." (ibidem, pág. 35).

Luego de mencionar los papeles que un artista puede jugar dentro de las características anteriores, e interesándonos en el artista como activista, traemos a colación a Nina Felshin. Esta autora nos enlista una serie de características del arte activista que permiten entender la posición actual de los artistas y sus intereses en hacer este tipo de propuestas. La primera característica la describe como el carácter "...**procesual** tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción". En segundo lugar, apunta que las obras actuales normalmente toman lugar en "...**emplazamientos públicos** y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte" En tercer lugar, hace ver la reiterada utilización de *performances*, instalaciones, video, etc. como prácticas que a menudo toman

forma de **intervención temporal**. La cuarta característica es que la mayoría "...de ellas emplean las **técnicas de los medios de comunicación** dominantes... con el fin de enviar mensajes que subviertan las intenciones usuales de estas formas comerciales". Por último, las prácticas activistas se distinguen por "...el uso de **métodos colaborativos** de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes." (Felshin, 2001, pág. 74).

1.6 El papel del artista relacional

Lo que han propuesto Suzanne Lacy sobre los papeles del artista y Nina Felshin con las características del arte activista, de cierta manera coincide en algunos puntos con la noción de Estética Relacional que ha propuesto Bourriaud, logrando aglomerar de una u otra forma los modos de operar de los *trabajadores sociales con intenciones artísticas* de la última década del siglo XX al presente. En la entrevista que Cippolini hace a Bourriaud, este último menciona que al encontrarse en la situación de tener que proponer las características en común de los artistas contemporáneos, logra identificar que: "...todos y todas trabajaban dentro de una esfera de intercambio, de interrelación como material así como los artistas pop de los años sesenta trabajaron en la esfera de la comunicación". Es esta esfera la que permite llevar a cabo las propuestas y no dejando a un lado "La estética, [la cual] es una idea que pone a nuestra humanidad aparte de otras especies animales. Por cierto, comenzó a volvérsenos claro un horizonte formado por las relaciones entre gente, con varios grados de enlace y complejidad". Bourriaud hace énfasis en las prácticas artísticas que "...toman como su punto teórico y práctico el todo de las relaciones humanas y su contexto social, en lugar de un espacio independiente y privado" (2004).

Para las prácticas artísticas de las que nos habla Bourriaud existe una casi obligada liga con la integralidad del ser humano, como un ser de relaciones. No se podría separar, tomar al ser como si estuviera fragmentado, se intenta tomar en cuenta tanto a él mismo como a su entorno, y no como algo individual. Quizás, sea ese espacio independiente y privado el que se deja de lado con la

intención de lograr un mayor acercamiento a características del ser que le son comunes a todos, que promueven la interrelación. Esta dinámica es en buena medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto, que muchos artistas se encuentran desarrollando en sus prácticas. Intentando observar la relación entre la gente y sus contextos o ambientes.

> "El artista se convierte así en una especie de canalizador de fuerza, en organizador-cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación y el arte se ve transformado en una práctica de diálogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del lugar, la construcción de comunidad. Este imaginario de cooperaciones conduce así a lo que mas tarde llamaremos un arte de relaciones." (Blanco, et. al. 2001, pág. 71).

Según las opiniones de los tres autores anteriores, una sobre algunos de los papeles que puede jugar un artista, otra con las características del artista como activista y un tercero hablando del las prácticas con perfil relacional, se encuentran similitudes en ellas. Sin embargo, podemos notar una enorme diferencia entre las dos últimas. Mientras que el arte activista, o mejor dicho, el artista como activista, requiere casi forzadamente de la participación activa del público en sus propuestas artísticas, su trabajo no puede concluirse sin la participación. Por otro lado, el artista relacional aunque tenga la preocupación por generar relaciones y encuentros, no requiere de una participación activa por parte del público. Por ejemplo, CazaMovil puede considerarse como un proyecto que opera desde la misma perspectiva que el artista relacional, ya que uno de nuestros intereses es dar la oportunidad de generar nuevas relaciones y experiencias, sin depender obligadamente de la participación activa del público.

López Cuenca reflexionando sobre la figura del artista como etnógrafo de Hal Foster menciona que "...uno de los procedimientos artísticos distintivos del presente se halla cercano a los métodos de la antropología o la etnografía en tanto que tiene como objetivo desentrañar las estructuras que articulan la cultura del artista". Según este mismo autor, Foster nos hace ver que muchos artistas "...se presentan como etnógrafos de su propia cultura: no presuponen ciertos ordenes sociales, estéticos y políticos desde donde construyen su trabajo sino

que esos presupuestos mismos se convierten en objeto de reflexión" (López Cuenca, 2003, pág.36).

Podemos decir que en las últimas décadas ha habido artistas que se aventuran en el contexto público, realizando un arte interactivo, participativo, relacionado con los lugares y su gente. Actualmente se notan infinidad de estrategias artísticas, unas que se siguen llevando a cabo en "...un ambiente cerrado como una bóveda de joyería para presentar a todo resguardo los objetos y observarlos de lejos como reliquias" otras prácticas se realizan en "...un mercado abierto donde todo es trasladable y donde se pueden cambiar las cosas todo el tiempo" hablando de dos concepciones distintas de los espacios/instituciones a los que Nicolás Bourriaud se refiere en una entrevista que le realizan en París. (Cippolini, 2004). Sin embargo, existen también las estrategias que no se sujetan a espacios físicos, sino que son más bien modos de actuar en la esfera pública-social.

CazaMovil se propone como proyecto con perfil nómada que escoge espacios para generar intersecciones relacionales[3], llevando a un extremo el no apegarse a los espacios convencionales para el arte, procediendo desde lugares como casas, cuartos, azoteas, escuelas, así como en parques, autobuses, calles, la web, etc. CM voltea hacia este arte de relaciones como un camino efectivo para descubrir otras posibilidades de interacción entre las prácticas artísticas y sus posibles interlocutores. También por una necesidad de salir de las relaciones institucionalizadas que se dan en el ámbito artístico. Otro hecho por el cual CM se sumerge en estas prácticas, es por un rechazo a la reificación de las piezas artísticas como productos finitos listos para ser contemplados y no explorados. Creemos pertinente cuestionarnos sobre el papel del artista y sus prácticas como detonadores de concienciación dentro del ambiente que se habita.

[3] Intersección relacional: Punto de encuentro físico y/o intelectual que se da en un espacio y tiempo determinado, ubicado en el intersticio, el cual permite o genera la interlocución con atisbos.