

Bienes Ocultos

Una crítica del arte crítico

Santiago Sierra (Madrid, España, 1966), Tracey Emin (Croyon, Reino Unido, 1963), Teresa Correa (Gran Canaria, España, 1961), Rigoberto Camacho (Lanzarote, España, 1985), Isidro López Aparicio (Jaén, España, 1967), Lotty Rosenfeld (Santiago, Chile, 1943 – Santiago, Chile, 2020), Enrique Ježik (Córdoba, Argentina, 1961), Julieta Hanono (Buenos Aires, Argentina, 1963), Teresa Margolles (Sinaloa, México, 1963), Mounir Fatmi (Tánger, Marruecos, 1970)

La gran recesión iniciada en 2008 incrementó las dislocaciones económicas, el bajo rendimiento de los gobiernos, la decepción popular y las reacciones nacionalistas. El progresivo aumento de las poblaciones afectadas por el empeoramiento de la situación social dio paso a un descontento generalizado, traducido en un malestar político o, más bien, en un malestar *en y con* la política¹, traducido en un cuestionamiento del contrato social que ha sido el fundamento democrático desde los orígenes de la sociedad moderna. Actualmente nos situamos ante un nuevo tipo de desafección política que va más allá de los escándalos de enriquecimiento ilícito de cargos públicos, de financiación irregular de partidos o de la propia incapacidad gestora de los gobiernos; se trata de una desconianza de la población hacia la propia democracia.

De manera paralela, la consolidación de un mundo globalizado parece haber dejado atrás la era de la democracia representativa centrada en los estados nacionales soberanos. Hoy nos encontramos ante un nuevo marco social caracterizado, entre otros aspectos, por el auge de los populismos, el aumento del tráfico informativo, las migraciones humanas masivas, las inversiones de capital transnacional o el comercio transfronterizo. Cuestiones como el refugio y el asilo, los movimientos de capitales, las pandemias, los recursos energéticos o el cambio climático requieren un nuevo tipo de coordinación y de gestión a gran escala². Esta nueva situación se encuentra atravesada por la consolidación del neoliberalismo como sistema epocal: una extensión de la competencia basada en el mercado a todos los ámbitos de la vida, proceso para el que es primordial la construcción de nuevos valores sociales vinculados a la lógica de mercado, basados en la desigualdad como daño colateral de un supuesto progreso infinito.

Sería sorprendente, por ilógico, que la cultura resistiera impenetrable ante el fuerte impacto de la liquidez global y la desafección política. La devaluación del deseo de aprendizaje y del goce estético del sujeto contemporáneo no es ajena a los efectos de la globalización, ya que esta “no funda comunidades, sino centros comerciales; no produce ciudadanos, sino consumidores”³. La propia dimensión crítica del concepto de cultura está perdiendo fuerza en un contexto donde el capitalismo tiene poderosos instrumentos para integrar dicha crítica en las formas hegemónicas de pensamiento. En el ámbito de las prácticas artísticas, esta capacidad de absorción y neutralización institucional no es nueva: lo que en su *Teoría del arte de vanguardia* (1974) Peter Bürger llamó “institución arte” (el conjunto de personas, estructuras, comportamientos e imaginario que articulan la cultura artística hegemónica) lleva décadas demostrado ser capaz de digerir alternativas críticas que originalmente iban dirigidas contra sus propios fundamentos.

LA (IM)POSIBILIDAD DE UN ARTE CRÍTICO

El binomio arte-política, si bien se da en diversos contextos premodernos, tiene su principal andamiaje en la visión utópica de la vanguardia artística como proyecto polí-

tico basado en “la defensa de un cambio radical en la actitud a la hora de percibir el mundo”⁴. Actualmente, la domesticación de creaciones consideradas potencialmente subversivas por parte de las instituciones, así como su progresiva dependencia de la estructura del mercado, son factores que parecerían capaces anular la dimensión emancipadora de la cultura; esta última se habría convertido en puro entretenimiento, con contenidos de una banalidad creciente. Además, en su articulación como industria, la cultura va a estar sometida a una brutal restricción presupuestaria bajo la excusa de la necesidad coyuntural en momentos de crisis.

Hoy día, buena parte de las representaciones del mundo no se discuten, sino que se consumen, pues “no hay posiciones sino segmentos de mercado y perfiles de público”⁵. La propia industria cultural se ha reinventado a sí misma como proveedora de servicios al consumidor, dentro de un proceso nombrado por Marta Rosler como *modo artístico de producción*. Esta situación no hace inviable la posibilidad de un arte crítico: a diferencia de un pasado en el cual el arte era celebrado por sus efectos catárticos, religiosos o morales, el arte contemporáneo recibe, en cierta medida, el mandato de ser crítico, si bien desde formas educadas y validadas previamente por la propia institución artística⁶. Estamos, por tanto, ante una difícil encrucijada: la tendencia ascendente de la criticalidad en los agentes del arte, incluidas las instituciones⁷, contrasta la supuesta inoperatividad transformadora del arte, la desafección política de la población y la complicidad de la industria cultural con las formas del neoliberalismo.

La idea tan extendida de la impotencia de cualquier crítica cultural, o de cualquier artefacto cultural crítico, es finalmente un éxito ideológico del capitalismo actual. Si bien el arte ya no puede constituir una vanguardia que ofrezca una ruptura radical con el estado existente de las cosas, aun es capaz de tener un rol importante en la lucha contra-hegemónica. En un mundo como el actual, cuyo horizonte nos ofrece una geografía de vulnerabilidades y desigualdades, la labor crítica-política-activista de los artistas sigue siendo esencial. Y ello porque dicha labor puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, es decir, a encarnar aquello que Deleuze vislumbró como característico de lo contestatario que obra artística puede llegar a tener: “Una invitación a *devenir otro*, lo que implicaría una alteración de la emocionalidad y un ajuste del sentido común, siempre a partir de una expansión de los límites cognitivos que debe permitir ahora observar la política con una mayor libertad de pensamiento”⁸.

Señaló Hannah Arendt que “las obras de arte, por sí mismas, tienen una relación más estrecha con la política que el resto de los objetos, y su modo de producción está más íntimamente relacionado con la acción que cualquier otro tipo de ocupación”⁹. El arte y la política necesitan siempre de la esfera pública para alcanzar el reconocimiento; ambas se pertenecen mutuamente, pues “operan en un mismo régimen sensible que los define en términos exclusivamente simbólicos”¹⁰.

¹ Pardo, J. L. “El malestar en la política”, en *La era de la perplejidad. Repensar el mundo que conocíamos*. Madrid, Taurus, 2018, pp. 87-108.

² Colomer, J. M., Beale, A. *Democracia y globalización. Ira, miedo y esperanza*. Barcelona, Anagrama, 2022.

³ Di Ciaccia, A. *La ética en la era de la globalización*. Revista Virtualia, Abril-Mayo, 2003, II -7.

Disponible: <http://www.eol.org.ar/virtualia/007/default.asp?Notas/adiciaccia-01.html> [Consulta: 2022, Julio 10]

⁴ Luna, D. *El giro crítico del arte. Perspectiva sobre creatividad y contestación*. Barcelona, Antrophos, 2021, p. 29.

⁵ Garcés, M. *Un mundo común*. Barcelona, Bellaterra, 2013, p. 78.

⁶ Rosler, M. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

⁷ Aguirre, P. *La línea de producción de la crítica*. Bilbao, Consoni, 2014.

⁸ Luna, D. *Opus cit*, p. 196.

⁹ Arendt, H. *Más allá de la filosofía. Escritos sobre cultura, arte y literatura*. Madrid, Trotta, p. 27.

¹⁰ Luna, D. *Opus cit*, p. 8.

Las prácticas artísticas tienen una inherente dimensión política porque contribuye bien a reproducir un sentido común establecido, bien a subvertirlo. El arte no es, por tanto, solo una forma de representar la realidad, o de expresar la interioridad del sujeto, sino que es un modo de conocer el mundo, no solo a partir del entendimiento conceptual, sino también a partir de todos aquellos aspectos formales y sensibles que no logran ser conceptualizados.

Hoy, la digitalización de la mirada ha propiciado una audiencia permanentemente abstraída e insensibilizada ante las imágenes. El potencial transformador del arte a nivel político radica hoy, en gran medida, en su capacidad para contrarrestar el bombardeo mediático y en su capacidad para darle “tiempo” a la mirada. En su libro *Miradas políticas en el país de las fantasías*, la historiadora Yazo Aznar recurre al concepto benjaminiano del *shock* como movimiento liberador, no tanto como novedad contra la tradición o contra un determinado canon, sino como conmoción de mecanismos perceptivos automatizados¹¹. El *shock* sería, por tanto, una dislocación de la percepción que se produce cuando la obra de arte consigue que miremos al mundo con otros ojos y replanteemos los imaginarios simbólicos que asumimos como propios.

ÉTICA Y ESTÉTICA DE UN ARTE MILITANTE

La crítica e historiadora Claire Bishop ha señalado, a propósito del arte participativo y las estéticas relacionales, la importancia que habría cobrado hoy el juicio ético a la hora de dirimir sobre el arte, lo que implicaría que este solamente pueda ser juzgado según el grado en que los artistas proporcionen buenos o malos modelos de colaboración, por lo que reclama devolver la importancia al impacto estético. En el fondo de sus reflexiones se sitúa la complejidad de la fusión entre los juicios sociales y artísticos¹², articulada a través del maniqueo binarismo que separa la denominada *espectaduría* “activa” y “pasiva”, así como la falsa polaridad de la “mala” autoría singular y la “buena” autoría colectiva.

Ni la participación en la obra de arte ni la atomización del concepto tradicional de autoría conducen necesariamente a un proceso de lectura crítica por parte del espectador. Es en la brecha entre realidad y representación, es decir, en la propia experiencia estética, donde se produce una desviación con respecto a las formas de la experiencia ordinaria. La militancia y lo poético no son, en definitiva, dominios excluyentes. Lo político del arte no depende (solo) de la temática de la obra, sino de los procedimientos estéticos que hacen visible lo que no lo era. Esta exploración de lo explícitamente político a través de una dimensión poética es, precisamente, la clave de los trabajos reunidos *Bienes ocultos*. Esta propuesta es posible si aceptamos que las prácticas artísticas contemporáneas pueden tener la capacidad de generar ideas fuera de las fronteras del discurso hegemónico. Una posibilidad que, si seguimos el análisis de Michael Foucault sobre el poder como estructura productiva del cuerpo social, puede ser calificada de extremadamente ingenua.

Para el filósofo Charles Taylor, la adherencia a ciertos bienes resulta una faceta constitutiva de la significación humana: “Esto implica –señala el filósofo Juan Manuel Cincunegui– afirmar el carácter ineludible de algún tipo de orien-

tación moral que se establece a través de los bienes a los cuales explícita o implícitamente rendimos nuestra lealtad, y que, por ello, asumen un carácter normativo y prescriptivo para los individuos involucrados”¹³. Un posicionamiento que contrasta con la férrea inconmensurabilidad de los regímenes de poder desgranados por la genealogía de Foucault, que nos sitúan en una irremediable y eterna resistencia, donde queda en suspenso la noción de emancipación. La negativa de Foucault a asumir la adherencia a cualquier tipo de bien se convierte para Taylor en una contradicción insalvable de su discurso: los relatos foucaultianos tienen un carácter crítico que solo resultaría plausible si reconocemos como trasfondo cierta noción de bien o de bienes no realizados o reprimidos, que ahora (gracias a los relatos propuestos) estamos en mejores condiciones de comprender.

Desde esta perspectiva, el arte también podría funcionar como repositorio de bienes (éticos y estéticos) capaces de engendrar una sociedad más libre y menos disciplinaria. El arte, como herramienta de investigación, puede ofrecernos la posibilidad de salir no solo del bombardeo anestésico de imágenes banales, sino de también de nuestra pecera provisional ubicada bajo la presión de los nuevos acontecimientos del momento. El potencial político del arte no se despliega en consecuencias inmediatas y evidentes, sino en el carácter tentativo de su interpretación, que genera *posibles verdades* que tienen poco que ver con la verdad epistémica de las ciencias. En esa diferencia entre las artes y las ciencias es donde localizamos esos bienes que es necesario preservar, y que no pueden ofrecernos ni el pensamiento científico ni la maquinaria institucional estatal. El prejuicio positivista según el cual el conocimiento es solo aquello que producen las ciencias ha sido ampliamente rebatido en las últimas décadas¹⁴. Como ha señalado Gerard Vilar, “el saber científico no es automáticamente liberador porque no trata, ni puede tratar, acerca de los fines de la vida. La física no nos dice si debemos fabricar o no bombas termonucleares. Solo nos dice cómo hacerlo”¹⁵. En contraposición, las investigaciones artísticas no producen un conocimiento en ningún sentido parecido al de las ciencias.

Las obras que integran esta exposición nacen de sólidos proyectos de investigación que buscan el disturbio la Razón (entendida en mayúsculas, es decir, como orden dominante) y producir ideas que aún no han sido pensadas o dichas. Comparten, además, la puesta en escena de imaginarios colectivos en los que reconocernos. Son obras cuyo desplazamiento hacia lo social no implica nunca el abandono de las cuestiones estéticas, que son articuladas desde revisiones del minimal, de lo performativo o de lo instalativo, así como desde planteamientos renovadores relativos a la construcción de la memoria o referidos a lo dialógico. Propuestas que, lejos de querer producir conocimientos explícitos y con contenidos proposicionales, se articulan como dispositivos para pensar saberes singulares, prácticos, experienciales y contextuales.

ARQUEOLOGIAS DEL PRESENTE

A finales de los años cincuenta del pasado siglo, el historiador alemán Reinhart Koselleck comenzó a pensar la historia como un terreno estratificado, donde «los tiempos históricos constan de varios estratos que remiten unos a otros

¹¹ Aznar, Y. *Miradas políticas en el país de las fantasías*. Madrid, Akal, 2019.

¹² Bishop, C. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. México, T-e-oría, 2016.

¹³ Cincunegui, J. M. “Bienes ocultos. Verdad y libertad en Michel Foucault”. *Studium: Revista de humanidades*, N° 21, 2015, pp. 171-197.

¹⁴ Para una revisión actualizada de la bibliografía en torno a este debate, ver Vilar, G. *Disturbios de la razón. La investigación artística*. Madrid, Col. La Balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, 2021.

¹⁵ *Ibidem*. p. 27.

y sin que se puedan separar del conjunto»¹⁶. Una condensación sincrónica y diacrónica que va a chocar con el régimen temporal hegemónico de Occidente, que no solo ha tendido hacia una estructura basada en la supresión de la pluralidad del tiempo, sino que además “está viviendo en las últimas décadas un proceso de extensión a todos los lugares del globo [...] que tiende a eliminar y subsumir los diversos tiempos locales e individuales”¹⁷. De ahí la necesidad de plantear nuevas metodologías y estrategias de comprensión que atiendan a la convivencia de diversas temporalidades.

Una de las estrategias más urgentes es aquella que plantea entender la memoria no como un elemento vinculado estrictamente al pasado, sino como un estrato dinámico capaz de interpelar nuestro presente y nuestro hipotético futuro. Como ha señalado Nelly Richard, para quebrar la pasividad y la indiferencia que provienen del acostumbramiento de la memoria a la cita rutinaria del pasado, es necesario que el arte produzca alguna dislocación —perceptiva e intelectual— en la cadena de relevos que liga acontecimiento, marcas y texturas de lenguaje: “La criticidad de ese arte de la memoria se debe a la exacta tensión entre Contenidos de representación (el “qué” del pasado) y estrategias de lenguaje (el “cómo” del recordar) para involucrar a lo transcurrido en una nueva narrativa recreadora de experiencia”¹⁸.

Un buen ejemplo de esta metodología basada en la dislocación, y enfrentada a un arte ingenuo en su concepción de la memoria, es el trabajo del artista marroquí Mounir Fatmi (Tánger, 1970), quien, desde diversas disciplinas, ha planteado procesos de resemantización de las narrativas históricas y sus respectivas huellas. En el vídeo *The History of History* (2006) da voz al testimonio de David Hillard, miembro de los Panteras Negras, partido fundado en 1966 y que tuvo un papel fundamental en la historia de los derechos civiles en Estados Unidos. Según narra la historiografía tradicional, los *Black Panthers* representaron la cara más violenta del Poder Negro, un supuesto giro radical que supuso el fin del pacifismo y la no-violencia característica de los movimientos por los derechos civiles. Frente a la solidez de este relato, fatmi plantea un espacio abierto a la duda, la especulación y a la potencialidad del archivo, donde la memoria colectiva y la memoria personal se entretrejen con imágenes de memorandos y documentos clasificados: en ellos, se revela una importante red de acciones represivas contra un partido que sufrió una feroz represión y persecución, sabotajes e infiltraciones del FBI en sus filas, así como el implacable asesinato y encarcelamiento de líderes y militantes. Una mirada al pasado para entender también la historia reciente de los Estados Unidos, donde la conflictividad racial se impone como un fenómeno cíclico, sin horizonte de resolución.

Teresa Correa (Las Palmas de Gran Canaria, 1961) también indaga en conceptos de identidad, tiempo, memoria y conocimiento. Tanto la antropología como la arqueología son los ejes principales que sustentan sus procesos de investigación, si bien Correa busca trascender sus respectivos límites metodológicos como manera de disentir respecto a la mirada habitual hacia los objetos del pasado remoto que nos presentan los museos. El intento de reconstruir una memoria cultural coherente por medio de fragmentos ha exigido ima-

ginar cómo fueron aquellas partes que no han llegado hasta nuestros días. Esta acción, que transmuta la especulación en verosimilitud, ha dado lugar a lo que Agustín Fernández Mallo denomina «ficción consensuada»¹⁹: restos sólidos a los que cada generación —o cada ideología o corriente estética— añade hipótesis de continuidad para configurar una memoria lo más homogénea posible. Es frente a esta homogeneidad donde se sitúa el proyecto estético de Correa, abierto a las condiciones ideológicas de su propia actualidad y que pone en el centro el carácter constructivo y tentativo de toda identidad colectiva.

En el díptico *De la especulación* (2016), Correa registra la primera vez que los investigadores del Museo Canario emprenden un trabajo pluridisciplinar, integrado por diferentes especialistas, dirigido a reconstruir la biografía de una de las momias indígenas de Gran Canaria a partir de su estudio bioantropológico, y a ofrecer un modelo 3D a través del cual mostrar la información más destacada de su vida y muerte. Las Islas Canarias, dada su condición de archipiélago, fueron pobladas forzosamente, en lo primigenio, por colonos foráneos que arribaron a ellas por vía marítima. La arqueología decimonónica canaria prescindió de la conexión canario-africana al estudiar el mundo indígena. Este hecho instauró en los museos de antropología un imaginario destinado a satisfacer la pulsión exótica en la mirada colonial europea que ponía el acento en una población aborigen de ascendencia europea, y que ligaba a los guanches con alguna ilustre ascendencia. Desde la mirada fotográfica, Correa propone al espectador salir de la retícula que rige el conocimiento científico y utilizar la especulación como herramienta para abordar las páginas en blanco del pensamiento institucionalizado.

EL ARTE COMO RESPUESTA A LAS DICTADURAS

Como ha señalado la historiadora María Victoria Crespo²⁰, el concepto de dictadura en América Latina ha atravesado dos cambios fundamentales: el primero tuvo lugar en el siglo XIX durante las Guerras de Independencia, basado en una transformación del virtuoso concepto romano de dictadura a una formulación moderna, que involucra un origen ilegal y un poder discrecional y arbitrario que interrumpe el Estado de Derecho. El segundo cambio conceptual tuvo lugar en el siglo XX, vinculado a procesos de democratización, la expansión de la ciudadanía y de la representación política, el advenimiento de la política de masas y la radicalización de los movimientos sociales. El patrón más común consistió en la interrupción de procesos democráticos a través de golpes de Estado, generalmente de tipo militar, como el golpe de Estado en Chile en 1973 o el argentino de 1976. Nos aproximaremos a dos ejemplos de prácticas artísticas que responden a dichos contextos.

Julietta Hanono (1963, Buenos Aires) permaneció encarcelada en una prisión de Rosario durante la dictadura militar en su país, cuando tenía 17 años. En su madurez, buscó lenguajes con los que poder enunciar un hecho tan terrible. El acto de traducir se convertirá en una de sus principales herramientas metodológicas, entendido como una travesía entre culturas, pero también como modo de expresar de manera distinta lo preexistente. En esta ocasión será el

¹⁶ Koselleck, R. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia* (p. 36). Barcelona, Paidós, 2001, p. 36.

¹⁷ Hernández-Navarro, M. A. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008, p. 10

¹⁸ Richard, N. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp 88-89.

¹⁹ Fernández, A. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 13.

²⁰ Crespo, M. V. *Dictaduras en América Latina*. Nuevas aproximaciones teóricas y conceptuales. México, Universidad Autónoma de Morelos, 2017, pp. 18-19.

francés, lengua de adopción tras su destierro a Europa, lo que le permita desprenderse del horror de su pasado y decir lo indecible: una lengua, según la artista, desde la cual “me deconstruyo, para poder decir lo que en la mía era tan cercano como imposible de nombrar, pues una lengua nueva inventa, te muda la piel”. La luz blanca del neón *Disparaitre* (2012), en su ambivalencia visual (proporciona visibilidad e invisibilidad) elude la problematización del trauma personal para aludir a un conflicto colectivo: la desaparición de personas mediante muerte, secuestro y prisión clandestina. Un acto de memoria a través de la escritura que, también, apela a nuestra construcción del futuro: un lugar posible donde siguen presentes la realidad de la dictadura y otras amenazas autoritarias, que lejos de clausurarse, son siempre una posibilidad, sobre todo bajo el esquema presidencial que aún domina en algunos gobiernos latinoamericanos.

En el contexto de la dictadura militar chilena, emerge lo que la historiadora Nelly Richard llamó *la Escena de Avanzada*, un colectivo de artistas que reformuló el nexo entre arte y política, y cruzaron la frontera entre los géneros, ampliando los soportes técnicos del arte al cuerpo y a la ciudad. Así ocurre en *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979) de Lotty Rosenfeld, quien modificó la línea de vialidad de las calles, recodificándola al transformar una imagen habitual para peatones y automovilistas en un nuevo significante. Para ello, utilizó el entrecruzamiento de dos líneas: la primera impuesta por un código de reglamentación social y la segunda propuesta por el arte a modo de insumisión. Así, convirtió los signos que ordenan el tránsito urbano en un espacio dislocado por otros sentidos que introducen la imagen de la crucifixión y las nociones de suma, dolor y muerte. Un desconcerto que altera la normalidad reglamentada por el poder represivo. La artista reprodujo esa acción en multitud de ocasiones, como frente al Palacio de La Moneda o La Casa Blanca en Estados Unidos, La Puerta de Alcalá en Madrid, el Arco del Triunfo en París, la Puerta de la India en Nueva Delhi, o la Puerta de Brandeburgo en Berlín, espacios de fuerte carga histórica y política.

CIUDAD JUÁREZ: LA VIOLENCIA PATRIARCAL COMO NORMA

Ciudad Juárez es una ciudad mexicana con más de un millón de habitantes que surge con una fuerte promesa de prosperidad al estar en una situación limítrofe con Estados Unidos. Sin embargo, se ha consolidado como zona estratégica para el tráfico de armas, estupefacientes y personas. Una violencia sistemática que ha dado lugar a numerosas investigaciones por parte de creadores actuales, preocupados por indagar en cuáles son sus márgenes de agencia desde las prácticas artísticas en contextos específicos de violencia.

Enrique Ježik (Córdoba, 1961) es uno de los creadores latinoamericanos actuales que con mayor solvencia reflexiona sobre los procesos de poder y territorios de violencia. Como ha señalado José Manuel Spinger, el artista aborda la construcción de metáforas de la memoria colectiva que recuerdan puntos históricos de quiebre: “A diferencia de los monumentos públicos, que conmemoran algo atemporal para desarticular la historia y paradójicamente fomentar el olvido, los de Ježik son cenotafios, sitios donde las víctimas

no están presentes, lugares que apuntan a una ausencia y la imperiosa necesidad de recuperar la memoria y la reflexión sobre las causas y los efectos de la violencia y el poder”. En *Seis metros cúbicos de materia orgánica* (2009), Ježik utiliza la estructura formal la cita, pues toma como referencia directa la obra *Asphalt Rundown* (1969) de Robert Smithson, donde un camión derrama asfalto por una ladera. Lo fundamental de aquella poética del *Land Art*, tal y como expresara el propio Smithson, era la imposibilidad de la consideración del arte en términos de “un objeto”, pues son obras que no pueden ser percibidas independientemente de los entornos en los cuales se emplazan. Ježik recarga semánticamente la propuesta de Smithson: toma la misma maquinaria pesada que empleaba el *Land Art*, pero sustituye el asfalto por restos de animales obtenidos del rastro municipal de Ciudad Juárez, como homenaje a las víctimas de una violencia aplicada por corporaciones armadas que poseen un dominio territorial absoluto, así como una metodología criminal extremadamente sistemática y organizada.

En *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*²¹, la antropóloga Rita Laura Segato define este territorio-frontera, situado entre el exceso y la falta, como “el escenario del mayor y más prolongado número de ataques y asesinatos de mujeres con modus operandi semejante de que se tiene noticia en tiempos de paz”²². A lo largo del libro, realiza un profundo análisis del diálogo siniestro que se establece entre las muertes y el imperativo de lucro que rige a la experiencia neoliberal, y todo ello a partir de un mismo imaginario de género. Así, se refiere a la capacidad de supresión del otro, que el capital se consagra: “¿Y qué más emblemático del lugar de sometimiento que el cuerpo de la mujer mestiza, de la mujer pobre, de la hija y hermana de los otros que son pobres y mestizos? ¿Dónde podría significarse mejor la otredad producida justamente para ser vencida? ¿Qué trofeo emblematizaría mejor la prebenda de óptimos negocios más allá de cualquier regla o restricción?”²³.

En muchos de sus trabajos elaborados en la última década, Teresa Margolles (Culiacán, 1963) ha abordado estos interrogantes, además de otras problemáticas endémica de este territorio, como el narcotráfico, la terrible situación de los trabajadores de las maquilas o el desempleo. Su metodología se constituye “archivando, recolectando, catalogando imágenes, sonidos, testimonios, objetos, en un riguroso proceso de investigación que le ha permitido manifestar a través de su trabajo una realidad sintomática que no se limita a Ciudad Juárez, ni a México”²⁴. Sus obras hablan de lo “impermanente”, es decir, la condición efímera de los objetos, lugares, personas y sus relaciones. En muchos de sus trabajos, la imagen, la memoria y los deseos emergen como residuos de la muerte.

Para elaborar *Pesquisas* (2016), Margolles fotografió los carteles de “mujeres desaparecidas” pegados por los muros de la ciudad y que las familias de las desaparecidas cuelgan por la ciudad con los datos generales por si alguien tiene información que pueda servir para dar con su paradero. En esta labor de documentación, Margolles va a prestar especial atención a los rostros y los estragos que el clima y el tiempo han hecho sobre ellos. Posteriormente, imprimió grandes ampliaciones, enfatizando su deterioro material. A lo largo de

²¹ Segato, R. L. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*.

Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.

²² *Ibidem*, p. 26

²³ *Ibidem*, p. 43

²⁴ Rodríguez, M. I. y Gaitán, J. A. “Los otros testigos”. *Teresa Margolles: El testigo*. Madrid, CA2M, 2014, p. 18.

los años, la información de esos carteles se desvanece, se vuelve descolorida, mutilada, convirtiéndose en parte del paisaje urbano, lo que hace que los retratos, en ocasiones, sean irreconocibles: un proceso en el que las mujeres desaparecen por segunda vez.

SANGRAN LAS FRONTERAS

El fenómeno migratorio en Europa se tornará especialmente dramático a partir de la crisis financiera de 2008, momento en el que se puso en evidencia la debilidad institucional del «sueño europeo» como proyecto de prosperidad basado en la integración, la interdependencia y multiculturalidad. Las discrepancias y tensiones entre los países comunitarios evidenciaron la fragilidad de sus vínculos internos, así como su absoluta incompetencia a la hora de actuar eficazmente ante la crisis migratoria del Mediterráneo. Como salida a los represivos operativos fronterizos de Ceuta y Melilla, en los últimos años se ha visto incrementado el flujo migratorio a ruta atlántica, que une las costas de África Occidental con las Islas Canarias, considerada la más peligrosa del mundo: uno de cada cinco muertos o desaparecidos contabilizados en el mundo por la Organización Internacional para las Migraciones en 2021 pereció en el Atlántico rumbo a las islas.

Rigoberto Camacho (Teguise, Lanzarote, 1985) aborda esta situación es su proyecto *Arribar* (2022), articulado como un dispositivo tridimensional donde recodifica la palabra migrante a través del código internacional de señales marítimas por banderas. Una estructura sinuosa y atravesada, además, por la contradictoria diversidad de cifras y porcentajes de fallecidos y muertos en la “ruta canaria” que ofrecen los medios de comunicación. El valor simbólico de la bandera se configura aquí como emblema de una xenofobia institucional, que construye una Europa Fortaleza que provoca miles de muertes y conlleva recortes de derechos y libertades generalizados. La palabra migrante, desprovista de cualquier individualidad, alude a un sujeto colectivo excluido del régimen de protección europeo no por haber cometido una infracción, sino por ser él o ella misma la infracción permanente.

En sus trabajos más conocidos y polémicos, Santiago Sierra (Madrid, 1966) se sirve de personas que voluntariamente son sometidas a condiciones simbólicas de explotación, con exigencias absurdas o condiciones humillantes. La solidez de su trabajo reside, como ha señalado el crítico de arte Miguel Cereceda, en su propia incorrección, su carácter transgresor y la radicalidad de su denuncia: “La obra de arte actúa más bien como *index veritatis*, haciendo directamente visible aquello que la sociedad misma no quiere ver”²⁵. La crítica Juliane Rebentisch recuerda una recurrente acusación al trabajo de Sierra: lo hace de tal manera que es parte del problema de la explotación, antes que su solución. Pero Rebentisch también señala que dicha acusación pasa por alto un factor decisivo: “La incomodidad de una situación que cuestiona la seguridad de la posición del espectador o espectador, en la medida en que el límite entre lo estético y lo no-estético, entre arte y no-arte, entre ficción y realidad, se convierte en el tema de un juego estético indudablemente serio”²⁶.

El propio Sierra se ha definido a sí mismo como un “minimalista con complejo de culpa”; pero lo que hay detrás de un trabajo basado en la repetición formalista es un complejo proceso de carga conceptual que impide la distancia

ética del espectador. Así ocurre en el vídeo de esta exposición, donde vemos a inmigrantes de origen magrebí y subsahariano contratados y asegurados para excavar con palas, y durante tres semanas, 3000 huecos de 180 x 70 x 70 cm. cada uno en una colina de la dehesa Montenmedio, desde donde se divisa el continente africano. Unos huecos que simbólicamente se transforman en tumbas que representan la muerte progresiva de la persona que la está excavando, y una evocación de a las personas que fueron obligadas a pasar estas fronteras para su explotación.

En el trabajo de Santiago Sierra, el performance es tercerizado por medio de agencias de contratación, y la transacción financiera que tiene lugar mantiene al artista distanciado del *performer*. En el caso de Isidro López-Aparicio (Santisteban del Puerto, 1967), es el cuerpo del artista actúa como agente activador de situaciones de mediación pero también como sujeto de la acción. Así, el artista ha colgado cabeza abajo en varios continentes, denunciando conflictos sociales, a más de 300 personas en grupos e individualmente. La misma metodología, pero con su propio cuerpo, es la que ha utilizado en el campo de refugiados palestinos de Aida, ubicado entre los municipios de Belén, Beit Jala y Jerusalén. En un punto donde se registran un número elevado de muertos frente al muro israelí, López-Aparicio, ataviado con una camiseta donde se lee el lema «No dispáren» (en hebreo, árabe, español e inglés), se dispuso colgado boca abajo de un olivo y sometió su cuerpo a la vulnerabilidad y a la resistencia.

La obra de López-Aparicio alcanza espacios de reflexión y debate sobre ámbitos diversos, pero articulados bajo el paraguas de los Derechos Humanos y la justicia social, y desde la base de la sostenibilidad y la reivindicación de lo común. Su discurso se acerca, más allá de la especificidad del arte, a otros campos de conocimiento, como la sociología, la educación o la pedagogía, para rescatar en ellos unos contenidos emancipadores y transformadores. Su metodología de mediación se estructura como convivencia transformadora, basada en un diálogo extenso con un determinado colectivo, y que da lugar a acciones y artefactos concretos. Un buen ejemplo lo constituye su vinculación con el pueblo saharauí, que comenzó en 2008 cuando se sometió a un aislamiento de 24 horas dentro de un cráter en mitad del desierto: «Habitó semejante espacio —señala el artista—, el cráter de una bomba, y respiré, de forma intensa, el aislamiento que los saharauis padecen desde 1965»²⁷. Este es también el inicio de *Lati-dos De Mina. Free Paths Maker*, película que registra su diálogo con víctimas de minas antipersonales, así como la elaboración de un artefacto elaborado con materiales extraídos de los campos de refugiados, movido por la fuerza del viento sobre una vela elaborada con ropa de mujeres saharauis y cuyo tránsito, que estampa la palabra «FREE» sobre un camino minado, conduce hacia una explosión. Una obra cuya “practicidad” no debe llevarnos a equívocos: el trabajo de López-Aparicio plantea una transformación capaz de medirse desde lo pragmático o rentable, sino articulada como una manera de visualizar y responder a un conflicto determinado.

CODA FINAL: UN PATRIARCADO DESGARRADOR

En *El Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir plantea una lectura oscura de la maternidad, en concreto, del encadenamiento de embarazos y de la tiranía de la crianza como

²⁵ Cereceda, M. *Parcial, apasionada y política [La crítica en cuestión]*. Madrid, Árdora, 2020, p. 126.

²⁶ Rebentisch, J. *Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*. Valencia, PUB, 2021, p. 84.

²⁷ López-Aparicio, I. *Arte político y compromiso social. El Arte como transformación creativa de conflictos*. Murcia, CENDEAC, 2006, p. 9

elementos contribuidores al establecimiento del patriarcado. La tesis de la desventaja biológica planteada por Beauvoir será recogida y ampliada por Shulamith Firestone, quien llegará a considerar la capacidad reproductiva de las mujeres como una carga social en términos de poder, pues la sociedad ha oprimido históricamente a las mujeres mediante la instrumentalización de su capacidad reproductiva. Será este feminismo de la Tercera Ola quien finalmente abogue por disociar a la madre de la mujer, permitiendo a esta última afirmarse como un sujeto autónomo; al tiempo, incluyeron en sus proclamas la exigencia de la interrupción voluntaria del embarazo y se movilizaron para defender la legislación y liberar el aborto en casi toda Europa Occidental. Este nuevo contexto permitirá crear nuevos paradigmas representacionales tanto de la mujer como de la maternidad, cuyas desviaciones de los relatos tradicionales suponen, en sí mismas, un acto político de resistencia y transformación.

Una de las principales luchas del feminismo ha sido que las mujeres puedan realizarse como mujeres en sí y no respecto a la mitología patriarcal, asentada en complacer al varón (condición erótico-deseante) o concebir y criar a su hijo (condición toda-madre). Tracey Emin, una de las integrantes más destacadas de los Young British Artists, desarrolla en su trabajo la voluntad deliberada de no ser madre. Los abortos sufridos por la artista de forma voluntaria acaparan una parte esencial de su producción, donde evoca periodos de gestación o la presencia fantasmal de los hijos no nacidos a través de objetos-reliquias. En la película *Homage to Edvard Munch and all My Dead Children* (1998), la artista aparece desnuda y en posición fetal, ubicada en el embarcadero frente a la casa de Edvard Munch en Åsgårdstrand. Allí ofrece la manifestación de un grito que comienza cuando el cuerpo queda fuera de campo y la imagen registra los reflejos del agua. No es un plano neutral, objetivo o *voyerista*, sino una deriva abstracta que convierte al sonido en el principal vínculo emocional con el espectador. El grito de Emin es una suerte de reverso femenino de la famosa pintura de Munch, una exhibición emocional que, según señala el título de la película, emerge de un duelo inconcluso por aquellos hijos perdidos.

¿Cómo han dado a luz las mujeres, quién las ayudó, cómo, por qué? Estas preguntas, afirma Adrienne Rich, son preguntas políticas: “La mujer que aguarda su período o en el comienzo del parto, o la que yace en la mesa soportando un aborto o empujando un hijo que nace; la mujer que se inserta el diafragma o traga la píldora diaria, hace todas estas cosas bajo la influencia de siglos de letra impresa. Sus elecciones —cuando tiene alguna— se hacen o se proscriben en el contexto de las leyes y los códigos profesionales, de las sanciones religiosas y de las tradiciones étnicas, de cuya elaboración las mujeres, históricamente, han sido excluidas”. Ante el recuerdo del aborto, Emin considera la empresa de descubrir qué siente ella, en lugar de aceptar lo que le han inculcado que debe sentir. Así, su grito no trata tanto de los hijos no nacidos como de la imposibilidad para elegir cómo y cuándo emplear su sexualidad y sus capacidades reproductivas. Es, por tanto, un grito político, que resuena hoy con especial intensidad, un momento histórico en el que el ataque al derecho de las mujeres al aborto experimenta un fuerte crescendo, con un importante eje en Estados Unidos. Una nueva demostración de que ser mujer no es nunca una “performance”, sino una posición subordinada dentro de un longevo y persistente sistema jerárquico de poder.

²⁸ Bellucci, M. *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014, p. 82.

²⁹ Abellán, R. “El archivo fantasma. Apuntes acerca de la maternidad como (im)posibilidad en la práctica artística de Tracey Emin”. *Arte y políticas de identidad*, N.º. 23, 2020, pp. 98-118.

³⁰ Rich, A. *Nacemos mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2019, p. 187.