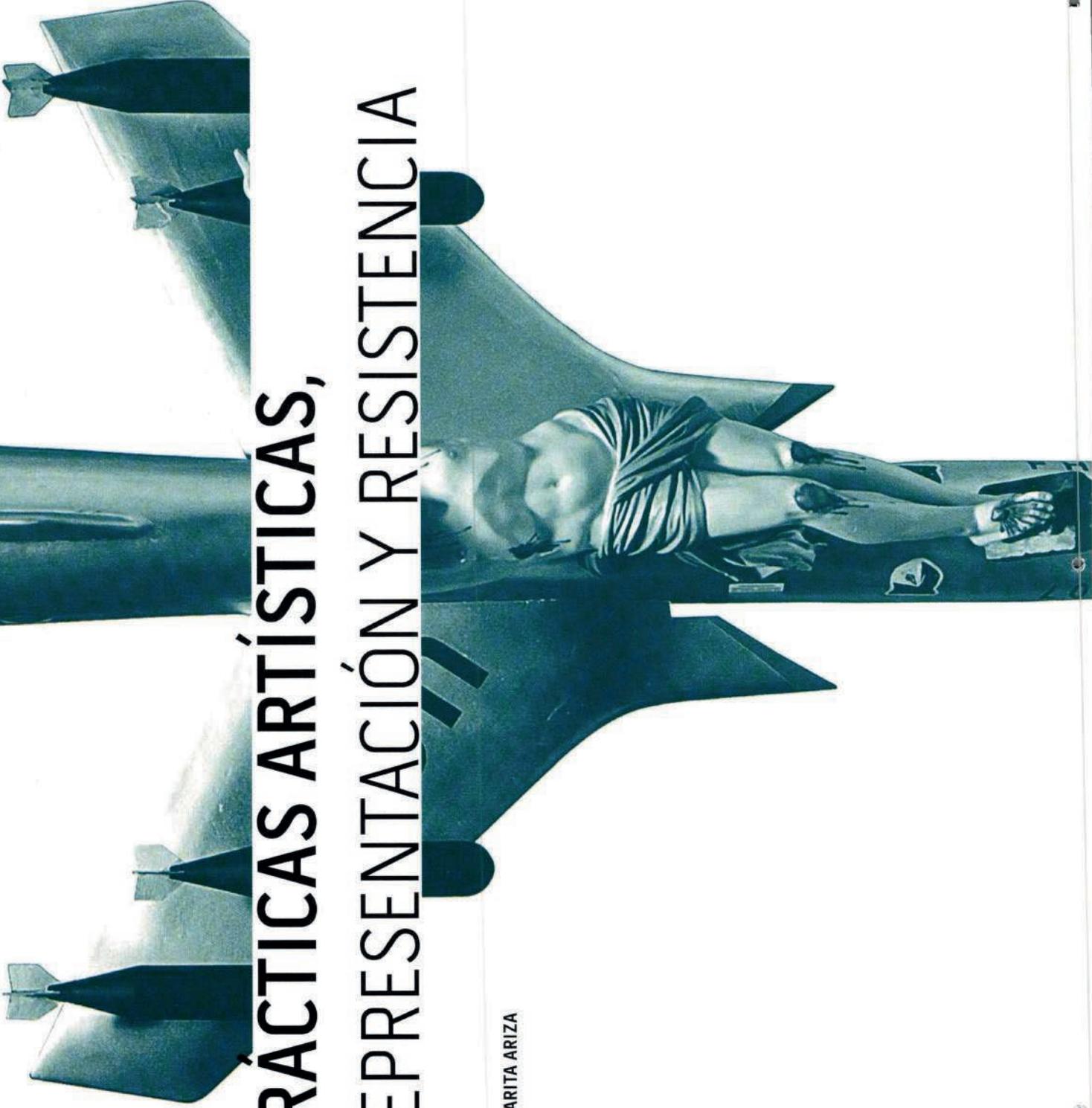




PAG. 42

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS, REPRESENTACIÓN Y RESISTENCIA

MARGARITA ARIZA

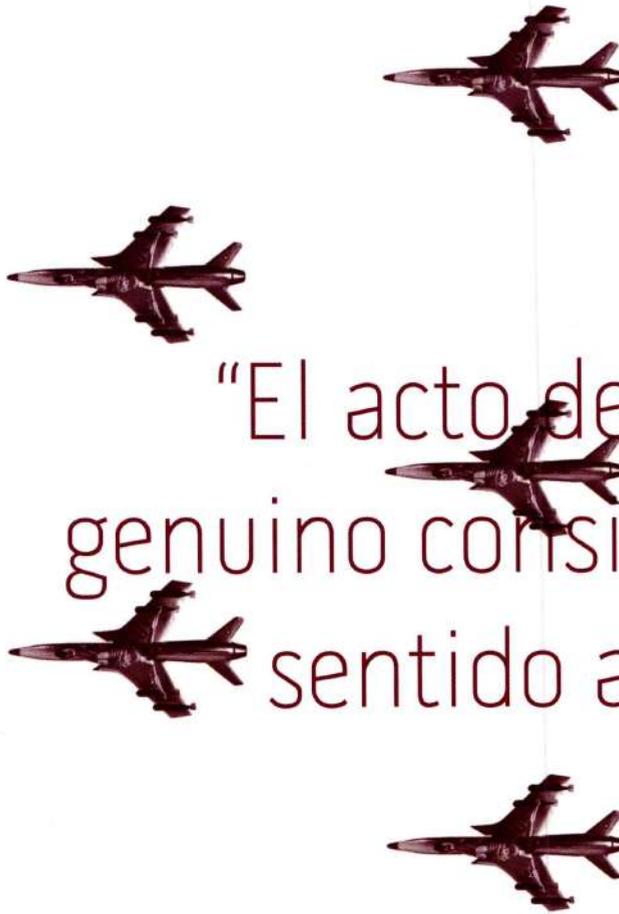


Este artículo pretende comprender la conformación de las prácticas artísticas, desde el quehacer artístico y político, entendidas éstas como acciones, situaciones o prácticas que desde el campo disciplinar de las artes se vinculan con otros lenguajes y disciplinas alrededor de unos cuestionamientos o búsquedas desde diversas posturas. De esta manera se establecerá un diálogo entre algunos conceptos del filósofo Jacques Rancière, extraídos de los libros *El Espectador Emancipado* y *Sobre Políticas Estéticas*, considerándolos como un eje transversal, así como los aportes de Henri Lefebvre y Gilles Deleuze desde la filosofía, con algunos casos de artistas en relación con la censura, considerando ésta como un caso límite del devenir de ciertas prácticas en el arte, que supone la interacción de éste con otras esferas de conocimiento y en esta medida como parte fundamental de la obra, a partir del caso de León Ferrari y su obra *La civilización Occidental y Cristiana*, que fue objeto de censura en el 2004.

PALABRAS CLAVE: E Censura, estética, práctica artística, obra de arte

This article attempts to understand the conformation of artistic practices, from the point of political and artistic action, these understood as actions, situations or practices that from a disciplinary field of arts are linked to other languages and disciplines around questions or searches from different standpoints. In this manner a dialogue will be established between some concepts from the philosopher Jacques Rancière, extracted from the books *El Espectador Emancipado* y *Sobre Políticas Estéticas* (The Emancipated Spectator and About Aesthetic Politics), considering them as a diagonal axis, like the contributions by Henri Lefebvre and Gilles Deleuze from philosophy, with some cases from artists in relation to censorship, considering it as an extreme case of the change of certain artistic practices, that suppose its interaction to other spheres of knowledge and this measure as a fundamental part of the work, from the case of Henri Lefebvre and Gilles Deleuze which was object of censorship in 2004.

KEYWORDS: Censorship, aesthetic , artistic practice , artwork



“El acto de creación más genuino consiste en asignar sentido a las imágenes existentes»

Joan fontcuberta¹

¹ Bosco, R. (octubre 20, 2010). Relatos de la era de los espejos. junio 20, 2015, de El País Sitio web http://elpais.com/diario/2010/10/30/babelia/1288397534_850215.html

Este artículo pretende abordar el sentido de las prácticas artísticas, desde su perspectiva política, entendidas éstas como acciones, situaciones o prácticas que desde el campo de las artes se vinculan con otros saberes y disciplinas alrededor de unos cuestionamientos o búsquedas y la censura en las artes como posibilidad para el hecho artístico. De esta manera se establecerá un diálogo entre algunos conceptos del filósofo Jacques Rancière, extraídos de los libros: *El Espectador Emancipado* (2013) y *Sobre Políticas Estéticas* (2005) considerándolos como el eje transversal que guíe el recorrido, así como los aportes de Henri Lefebvre y Gilles Deleuze desde la filosofía, con algunos casos de artistas en relación con la censura, considerando ésta como un caso límite del devenir de ciertas prácticas en el arte, que supone la interacción de éste con otras esferas del conocimiento que deriva en efectos capaces de producir transformaciones, a partir del caso de León Ferrari y su obra *La civilización Occidental y Cristiana*, que fue objeto de censura en el 2004 y cuya práctica la incorpora de manera productiva, constituyéndose esta como parte fundamental de la obra, así como sus efectos posteriores.

En Colombia y en otros lugares del mundo, se han censurado producciones cinematográficas, obras de carácter visual, acciones y performances, entre otros. El circuito artístico y la comunidad han asistido a diferentes debates alrededor de la censura. Ejemplos recientes de censura por la vía legal en Colombia son: la película *Operación E*, la exposición *Mujeres en Custodia* de María Eugenia Trujillo y *Blanco Porcelana* entre otros. Otras censuras de carácter técnico como el bloqueo desde servidores institucionales a diferentes páginas web de artistas entre los que se destaca la de Nadia Granados, artista colombiana que utiliza elemen-

tos de lo erótico en un discurso siempre político que cuestiona la cosificación de la mujer. Igualmente a nivel mundial en la página *The File Room* del artista Antoni Muntadas se han recopilado casos de censura en las artes. Estas acciones que han tenido lugar a lo largo del tiempo en diferentes lugares del mundo, siendo las sentencias o las acciones implicadas diferentes¹, nos permiten cuestionarnos si existe una categoría común frente al hecho de prohibir la circulación de ciertas obras o de limitar el acceso a las mismas.

Por otra parte es importante destacar que las acciones destinadas a limitar este acceso, pueden provenir de diferentes agentes como el Estado, instituciones religiosas o grupos particulares. De la misma manera varían en sus diferentes manifestaciones: pueden implicar acciones de violencia directa o de tipo legal, movilizaciones sociales, sanciones morales entre otras. Aun cuando existen estas diferencias, la censura nos sitúa frente a varios cuestionamientos: Como primera medida se hace necesario pensar, ¿qué es lo que motiva la censura?, ¿Es la censura es una forma de control social?, en segundo lugar cabe preguntarse si frente a estas diversas maneras de censura existe la posibilidad de oponer resistencia o si la prohibición es posible y cómo las acciones derivadas de la intervención externa se configuran como parte de la obra extendiendo de esta manera la práctica, involucrando otros actores sociales que participan en ella. Finalmente en este proceso, ¿cuál es el

¹ En esta página se han recogido una serie de casos del arte que han sido objeto de censura en el mundo, por iniciativa del artista Antoni Muntadas desde el Centro Cultural de Chicago. Muntadas, A. (2001). *The File Room*. 20 junio, 2015, de National Coalition Against Censorship Sitio web: <http://www.thefileroom.org>

lugar de la obra, es decir donde ocurre realmente, cómo se conforma esta práctica y cómo acercarse a una definición sobre ésta?

Lo primero que conviene precisar es el concepto de censura en las prácticas artísticas que está determinada por un juicio, cuyo efecto supone una limitación al derecho de la libertad de expresión y éste es un derecho constitucional, puede en algunos casos limitarse o suprimirse, excluyendo a la práctica o al artista de su actividad y reduciendo o suprimiendo su posibilidad de circulación y con ello la experiencia y la participación del espectador; pero por otra parte es justamente esta censura la que puede otorgar la posibilidad de una construcción extendida de la práctica que vincula a la sociedad señalando una eficacia del arte en los procesos sociales y políticos.

En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (2014) se define censura como:

Censura (Del lat. *censura*).

1. f. Dictamen y juicio que se hace o da acerca de una obra o escrito.
2. f. Nota, corrección o reprobación de algo.
3. f. Murmuración, detracción.
4. f. Intervención que ejerce el censor gubernativo.
5. f. Pena eclesiástica del fuero externo, impuesta por algún delito con arreglo a los cánones.
6. f. Entre los antiguos romanos, oficio y dignidad de censor.
7. f. Psicol. Vigilancia que ejercen el yo y el superyó sobre el ello, para impedir el acceso a la conciencia de impulsos nocivos para el equilibrio psíquico

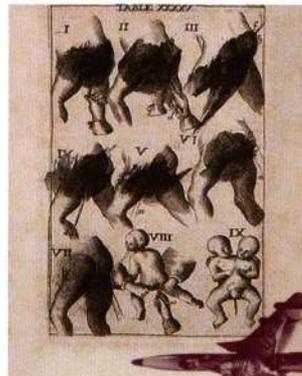
De acuerdo con esta definición este acto es provocado por una tensión a partir de un juicio, que desencadena un dictamen sobre la obra o acción, y que es ejecutado por alguien que ostenta el poder para hacerlo. Se aborda también el concepto de murmuración, frente a ello cabe preguntarse ¿Qué es lo que suscita la murmuración? ¿Sobre qué se murmura? Cuando se habla de murmuración se alude a un hecho que no es abierto sino que opera de manera soterrada. También se hace referencia a la palabra detracción cuyos sinónimos conducen hacia la infamia y el deshonor. Por último frente a la definición psicológica se hace referencia a impulsos nocivos para el equilibrio. Todo ello frente a las posibilidades de interacción con las obras nos conduce a tratar de comprender este universo de conceptos que se sitúan alrededor de la censura a partir de algunos ejemplos concretos.

¿Qué es lo que motiva esta acción o cuál es el elemento común? ¿Por qué se censura? En el campo social y en el campo del arte podemos encontrar ejemplos que nos permitan encontrar estos lugares de coincidencia. Para Joan Fontcuberta (2015), reconocido fotógrafo español, en la selección especial que realiza de la censura a diferentes obras a través del tiempo en la producción de su libro, la censura está asociada con el fanatismo y el dogma

Fanatismo, censura: preservar el dogma sin fisuras, limitar la libertad de pensar y expresar. El lenguaje en suspenso. Opacar las palabras, vedar el conocimiento, atentar contra la inteligencia. Gestos de agresión –innecesarios, inútiles– filtrados por el tiempo: remiten a la plasticidad de un Pollock, un Tàpies o un Mathieu. ¿Redime la estética la violencia?

Fontcuberta reflexiona en estas líneas sobre libertad de expresión y la posibilidad de acceder al conocimiento, pero también al referirse a Pollock, Tapiés

o Mathieu, se pregunta por esa nueva creación que resulta al intervenir diferentes soportes, construyendo capas que al igual que el material plástico pueden ser pensadas como palimpsestos, es decir como documentos que han tenido diferentes momentos de intervención y que funcionan como índices de una escritura anterior, dando cuenta de diferentes tiempos, sistemas de creencias y actores que como creadores participan de esta obra en transformación. En este sentido la obra muestra las huellas más recientes y de manera simultánea cubre la producción original llamando la atención sobre esta y haciéndola muchas veces más relevante.



Deletrix, Fontcuberta²

Lo primero que conviene precisar es el concepto de censura en las prácticas artísticas

2 Civalé, C. (diciembre 10, 2012). Joan Fontcuberta: Jaque a la Censura. junio 20, 2015, de Jaque al Arte Sitio web: <http://jaquealarte.com/2013/12/10/>, Civalé se refiere a la obra de Fontcuberta destacando lo siguiente "Los textos, acompañados por reflexiones sobre la censura, están en su mayoría dañados. De ahí nace la nueva lectura que se genera de "lo censurado": La censura no pudo destruir ni terminar con las ideas. Tiene su huella, deja su rastro en el texto, en la partitura y en la obra de arte. Así, la violencia ejercida mediante la censura y la prohibición, deja su marca de agresión en forma gráfica. La muestra podría pensarse como una forma de poder resignificar el pasado y nuestra historia, de traer a discusión la diferencia entre el mostrar y el ocultar, pero a la vez de poder reflexionar sobre un tema del que todos sabemos pero del que pocos hablan"



puede pensarse
la censura como
un proceso
dialéctico, en
tanto el conflicto
que se genera
a partir de
dos realidades
contrapuestas
dan como
resultado
un cierto
producto, una
transformación

Pero, ¿Cómo se llega a ello? ¿Qué ha motivado esta intervención? y ¿Quién interviene ese objeto? ¿Quién tiene la potestad de hacerlo? En el caso de las obras registradas por él, hay unas marcas, incisiones o manchas que cubren un contenido. ¿Qué supone este contenido, que deba ser intervenido, ocultado o modificado? La censura parte de Frente a la censura es importante destacar que como figura de silencio o destrucción, ésta siempre llevará implícito el contenido que ha acallado o eliminado, llamando la atención sobre él y con ello destacando la necesidad de pensarlo. En otras palabras la censura alberga una contradicción en su interior pues al querer hacer desaparecer algo, en realidad lo está subrayando. En términos de Lefebvre (1983) en la ausencia está contenida la presencia (p.167)

De esta manera puede pensarse la censura como un proceso dialéctico, en tanto el conflicto que se genera a partir de dos realidades contrapuestas dan como resultado un cierto producto, una transformación en tanto que la obra original sufre modificaciones o alteraciones dando como resultado una nueva creación. Y ¿Qué es lo que ha sucedido con diferentes prácticas en el arte? Para abordar esta reflexión sobre de dónde proviene la censura y si es esta una forma de control social, son útiles los conceptos enunciados por Jacques Rancière (2013) en torno a formas de organización social, partiendo del concepto de *Policía* que define en los siguientes términos:

(Es una lógica de los cuerpos en su lugar, en una distribución de lo común y de lo privado) Destina a los individuos y a los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles. Lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que diseña el espacio de las cosas comunes.

En si misma una división de lo sensible que se caracteriza por la ausencia de vacío y se suplementa en ella, la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas ocupaciones se ejercen , en modos de ser correspon-

dientes. No hay lugar para litigio sobre los datos. (p.62)

Así de acuerdo con el autor es esta *instancia de enunciación colectiva* la que se encarga de establecer un concepto de verdad, que aparece como legítimo para cierto sistema y en esa medida cualquier acción o discurso que se oponga a ella puede ser juzgada y rechazada, pues pone en riesgo este orden y las respectivas maneras de ser, ver y decir. Esta instancia define una lógica y una distribución específica en la cual no hay lugar para litigio sobre los datos. Es en este punto donde tiene lugar la división de lo sensible y más particularmente una división policial de lo sensible, definida por Rancière (2005) de la siguiente manera:

División de lo sensible la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. (p. 56-57)

División policial de lo sensible, la existencia de una relación “armoniosa entre ocupación y equipamiento. Comunidad en la que cada uno está en su sitio, en su clase, dotado del equipamiento sensible e intelectual que conviene a ese sitio. (p.15).

De esta manera podríamos aproximarnos al sentido del objeto que es sujeto de la censura, que se definiría como la posibilidad de pensar ese sistema de manera diferente a la propuesta por esta división, llevándolo a un extremo que desencadena tensión y rechazo. Así el solo hecho de abrir ese espacio de reflexión o de cuestionamiento sobre el

sistema, transgrede los límites de lo conocido, de lo seguro, de lo aceptado hasta ese momento, adquiriendo con ello el carácter de potencialmente peligroso o dañino.

Con base en lo anterior se puede abordar el fenómeno de la censura como una dimensión de la vida humana que ha estado presente en distintos momentos de la historia, ya que aquello que se censura corresponde a algo que se considera no conveniente y de lo cual debe evitarse hablar o abordar en determinado momento histórico o que resulta amenazante para determinadas lógicas de organización y poder. ¿Es entonces la censura una forma de control social? Lo anterior pone en evidencia o supone la existencia de capacidades de los sujetos a partir de la producción de ciertos contenidos para introducir fracturas en el sistema abriendo la posibilidad de una transformación.

Para Rancière (2013) esta ruptura es posible a través de la política operada por el sujeto y que define de la siguiente manera:

Política: actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes, rompe el orden de la policía. Ruptura en la distribución de los espacios y de las competencias e incompetencias. (p.62). La constitución “estética” de un espacio que es común en razón de su misma división. Producción de sujetos que dan voz a los anónimos. (p.67)

Sujeto político: obra en la política, da lugar a escenas de enunciación y de manifestación que pleitea hasta con los datos sensibles de la comunidad. Construye la esfera verosímil del disenso afirmándose además a costa de los grupos que constituyen una población. (Ranciere, 2005, p.52)



Es en este punto especialmente en el que se hace necesaria la reflexión sobre la función del arte cuyas prácticas pueden ser censuradas o no, dada esa potencialidad de constituirse como una amenaza al orden establecido en tanto estas se configuran como acciones de resistencia frente a estas divisiones históricas de lo sensible. En este punto Rancière (2013) menciona el proceso de subjetivación política y la estética de la política que introducen la posibilidad del disenso. Define los términos de la siguiente manera:

Disenso: Conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. (p.61) Organización de lo sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Pone en juego, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible y la división de aquellos que son capaces de percibir.(p.51)

Subjetivación política: acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. (p.52) Proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para renombrar y recalificar una situación dada. (Rancière, 2005, p.77)

Estética de la política: proceso de creación de disensos, los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. (Rancière, 2013, p.65).

En relación con las definiciones enunciadas por Rancière y teniendo en cuenta que vivimos en la actualidad en un mundo saturado de representaciones creadas desde diversos intereses, la capacidad de poner en juego o en tela de juicio la solidez o el carácter de verdad de estas, puede resultar tan lesivo para el sistema o para las costumbres, que se requiera de una prohibición que reduzca o limite el disenso y de esta manera una mirada autónoma sobre las divisiones de lo sensible.

En relación con los momentos históricos de las divisiones de lo sensible y de estas formas de organización social y sus consecuencias sobre la vida cotidiana, Henri Lefebvre en su libro *La Presencia y la Ausencia* (1983) aborda los cambios que tienen lugar con la puesta al trabajo y el impacto sobre



una amenaza al
establecido en
estas se conf
como accio
resistencia
a estas divi
históricas de lo se



la vida de los sujetos en las sociedades industrializadas y que pueden pensarse como el inicio de una división particular de lo sensible y con ello el nacimiento de unas determinadas formas de resistencia, que surgen con la revolución industrial y que están presentes hasta la actualidad. El autor aborda la incidencia del trabajo en las formas de organización social y cómo estos cambios están determinados por una clase dominante que los impone transformando la vida de las comunidades, las representaciones y los valores. Frente a la puesta del trabajo, el autor explica cómo esta decisión exigió cambios estructurales que implicaban incluso la adopción de una religión o de una moral eficiente, así como limitaciones en todas las

libertades del hombre con un mayor énfasis en lo sexual. Para lograr este proceso de normalización anota Lefebvre, se requirió del apoyo religioso y del Estado para instaurar unos modelos represivos que contribuyeran a la normalización de las condiciones de vida de las sociedades. Este proyecto involucró los siguientes mecanismos:

- ◆ El desarrollo de modelos militares que posibilitaran la represión estatal y policiaca y de sistemas de aplicación de la autoridad política.
- ◆ La instauración de teorías y creación de espacios de control y normalización: la construcción de discursos, (pedagogía, ley, teoría del psicoanálisis) y los espacios y arquitecturas que garantizaran su aplicación, la escuela, la cárcel y el manicomio.
- ◆ El fenómeno que el autor denomina como castración simbólica o expropiación del cuerpo que a su vez implica, la

privación del goce, es decir la reproducción sin agrado, las prácticas relacionadas con la división del cuerpo y las funciones sociales y finalmente la invisibilización del carácter ambiguo del sexo.

- ◆ La prevalencia de la racionalidad científica en las relaciones sociales de producción, regidas por la medición de tiempos y el concepto de productividad, así como la venta de mercado del trabajo.

De esta manera, en relación con este nuevo sistema se configuran diferentes representaciones, que en adelante estarán arraigadas y normalizadas en los usos y costumbres de los individuos y las comunidades. Es así como la disciplina exigida para el trabajo industrial impuesta por el capitalismo, supone la expropiación del cuerpo y la represión sexual, lo cual presume la creación de una ausencia para ser suplida por diferentes representaciones morales, políticas y religiosas. Lefebvre establece esta relación teniendo en cuenta que para la puesta del trabajo se exigía que lo sexual se redujera exclusivamente a lo reproductivo, generando con ello la castración simbólica por lo moral. Esta puede asumirse en términos de Lefebvre, como una representación eficaz que implica la privación del goce, afectando de esta manera especialmente, a las mujeres



efecto de la
castración
simbólica
entrañará
lo que más
adelante
el autor
señala como
la miseria
sexual

sometidas a la reproducción sin agrado. Así el efecto de la castración simbólica entrañará lo que más adelante el autor señala como la miseria sexual, mediada por relaciones de poder, enunciada por el psicoanálisis y cuya teoría asegura el autor, creó una ideología de lo normal y una mitología del deseo. Surgen así una serie de concepciones sobre las relaciones y el nacimiento de conflictos y sufrimientos derivados de estas representaciones.

De la misma manera se desarrollan otras representaciones en torno al género: en la contraposición de la virilidad y la femineidad, la sexualidad dio origen a muchas representaciones que transmiten evaluaciones: "mancha, culpa, peligro", representaciones "blancas", como negación de la sexualidad: Virgen, ángel, doncella y la pureza como virtud, es decir, la necesidad de una orientación hacia la castración voluntaria. Se establece así, la contraposición de los sexos a través de sus representaciones una escala que los divide y les otorga "calidades" según el género y omite el componente homosexual. Estas clasificaciones fueron aprovechadas por las instituciones de cada época para mantener el control sobre el cuerpo y facilitadas por momentos históricos, como la aparición de la sífilis en Europa y el concilio de Trento que fortaleció la figura del matrimonio y la valoración de la virginidad. (Lefebvre, 1983, p.187)

Frente a estos ejemplos de división de lo sensible surgidos con la industrialización y la puesta al trabajo comienzan a surgir diferentes acciones y prácticas de resistencia a partir de movimientos de carácter social y que en la actualidad son materia de trabajo tanto de artistas como de activistas de diferentes tendencias, que han desarrollado prácticas, unas más efectivas que otras, para cuestionar y/o combatir unas representaciones establecidas en cada categoría. Aquellas acciones o prácticas consideradas como ofensivas o peligrosas, han sido objeto de rechazo y censura.

Este análisis de la división de lo sensible y la posibilidad de generar acciones que resistan a este orden establecido nos permite establecer una relación entre las acciones políticas y el arte. Para ello es necesario definir los mecanismos que posibilitan el disenso y que Rancière (2005) define como las "Operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado" (p.51-52)

Frente a esta definición es importante preguntarse por el papel del arte en la creación de acciones que permiten pensar y replantear las representaciones a partir de elementos que pueden incluirse en la categoría de ficción y que implican de la misma manera la creación de disenso. Para Rancière (2013) la ficción implica:





Ficción trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación, por lo cual cambia las coordenadas de lo representable. (p.67) ¿Cuál sería entonces la línea divisoria entre acción política y artística y cómo podrían definirse estas fronteras que hoy se piensan en disolución? Para abordar este supuesto límite podemos considerar el caso del artista León Ferrari quien en el año 2004 es demandado por el entonces arzobispo Jorge Bergoglio, actual líder de la Iglesia católica, el Papa Francisco I quien este año recibió de manos de Evo Morales la “cruz comunista”.

Ferrari declara en su momento respecto de su obra:

—Ignoro el valor formal de esas piezas. Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte: no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía

arte y las llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa³.

Ferrari cuestiona con su obra, justamente una de las categorías que Lefebvre pone de manifiesto en la división de lo sensible de la sociedad industrializada: la adopción de una religión. Ferrari cuestiona la coherencia de este discurso en tiempos de guerra, apropiando un ícono religioso y descontextualizándolo.

En el año 2004, en Buenos Aires Argentina, León Ferrari realizó en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, una retrospectiva de su obra realizada durante 50 años. En la exposición se incluye la obra *La civilización occidental y cristiana* (1965) en la que el artista reflexionaba sobre ideas planteadas por el cristianismo particularmente en torno al castigo, el infierno y la intolerancia. La obra genera rechazo por parte de la comunidad católica quienes le acusan de blasfemia y la acusación deviene en un debate político sobre las relaciones iglesia-estado. En este punto se generan acciones

3 Giunta, A. (2003). El poder de las imágenes: religión, violencia y censura. junio 20, 2015, de UNAM and The Paul Getty Foundation Sitio web: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Bahia/complets/giunta_bahia2003.pdf



legales para limitar la libertad de expresión y la obra es censurada por la vía jurídica. El artista recibe mensajes y acciones de rechazo y de apoyo simultáneamente, y asume la censura como parte de la obra. Estas acciones que incluyen la amenaza de bomba sobre el centro cultural, hacen que nos preguntemos por el lugar en el que se sitúa la obra en su devenir. ¿Está la obra exclusivamente en lo formal?, o ¿hacen parte de ella estos procesos que conducen a movilizaciones sociales y finalmente a acciones que suponen un punto de partida en la transformación de la división de lo sensible? Por otra parte la pregunta también recae sobre el papel del espectador en la relación que establece a partir de su propia carga cultural con la obra y el problema de las representaciones. Cabe preguntarse si las conclusiones de estos espectadores indignados están presentes en la creación de León Ferrari o en qué medida han sido aportados por el mismo espectador. Fontcuberta se refiere en este sentido a la representación que tiene lugar en cada espectador y en esa medida en cada creador: *El acto de creación más genuino consiste en asignar sentido a las imágenes existentes.*

La curadora de la exposición Andrea Giunta (2003) publica más adelante un libro en el que expone los acontecimientos, las comunicaciones en el libro de visitas y las notas de prensa de los diarios del país, junto con diferentes discursos políticos y



sentencias jurídicas. De esta manera hace visible la incorporación a la obra a través del discurso de intelectuales, obispos, representantes del gobierno, jueces, abogados y artistas. Finalmente es la corte de ese país quien levanta la censura sobre la obra generando un nuevo proceso que se suma al anterior en la configuración de una obra que se completa. Giunta describe este proceso de la siguiente manera:

El nuevo montaje ampliaba sus materiales incorporando también la respuesta del público frente a la versión original de la obra; se insertaba de manera crítica y vital en el proceso de interacción entre la obra y el público; incorporaba el registro de la recepción de la obra como materia de la misma, considerando al público como co-autor de la nueva versión del montaje. Reflexionaba críticamente sobre la realidad y sobre las construcciones sociales del sentido que permiten la existencia de esa realidad. Lo que se presentaba era, en definitiva, un circuito social, las claves y el funcionamiento del imaginario que guía las decisiones de un sector de la sociedad. Este rasgo, considero, desvía la literalidad de los objetos que utiliza y los abre hacia la perturbación social que su propia intervención estética detona. Demuestra, en otras palabras, el carácter performático de su obra, dispuesta a la incorporación de aquellos rastros que registran la eficacia de su propuesta inicial. Es en ese dato marginal, en el itinerario de esos quiebres, donde el circuito significativo se completa. Elaboró una respuesta productiva: la censura es, también, parte de la obra. Collage social o una obra participativa, reutilizó la violencia que había desatado la obra para volverla parte de la misma. Volvía productiva la respuesta: un punto de partida productivo para abordar una cuestión más compleja: el poder de la imagen, su eficacia. La máquina visual-concep-

tual sobre la que Ferrari organiza su obra no solo apunta a describir la violencia, a representarla, también la provoca. Para él es importante la literalidad del mensaje. En lugar del código ambiguo, que permite que ante la opacidad del mensaje el espectador encuentre asociaciones no pensadas por el artista, vinculadas a sus propias experiencias, Ferrari interpela al espectador con un mensaje claro, que provoca una necesaria toma de posición. En esa toma de posición, que puede desencadenar actos de censura y de violencia, es cuando comienza el segundo momento de la obra. En ese entender su hacer artístico como proceso. (p. 26-30)

Es importante destacar ese quehacer artístico que necesariamente conecta e interpela al espectador en la ejecución de la obra. De allí surge por un lado la representación y los cuestionamientos sobre el concepto de verdad, así como una pregunta por la autoría de esa obra extendida o completada a partir de una creación inicial que sirve de pretexto hacia la configuración de un mapa más completo a partir de esas nuevas intervenciones.

No es, entonces, solo la obra la que requiere interpretación, sino también la recepción de la misma, en tanto ese efecto producido ha dejado una huella, un registro, una marca. La obra supone mucho más que su materialidad, implica un circuito ideológico-social. El poder de una obra también se establece a partir de sus propios términos visuales, de su capacidad de ser vehículo de vivencias poderosas, visuales y emocionales, difíciles de traducir en palabras. (Giunta, p.35)

Como lo menciona Giunta, resulta de gran importancia "el reconocimiento de la obra mucho más allá de su materialidad situándose en el lugar de

¿Está la obra exclusivamente en lo formal?, o ¿hacen parte de ella estos procesos que conducen a movilizaciones sociales y finalmente a acciones que suponen un punto d



PAG. 56



un circuito ideológico y social". En este sentido para Rancière "lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico". En estos términos podríamos afirmar que esta conexión que la obra propicia con diferentes actores sociales supone un punto de partida en esa nueva distribución posible.

Es decir que la obra al incorporar en su devenir los movimientos sociales, las amenazas de la que se es objeto, las acciones legales, las construcción de discursos de los diferentes agentes sociales y los referentes legales frente a la libertad de expresión, se sitúa como punto de ruptura en el que interfiere con la policía en los términos de Rancière. Así la relevancia de estas prácticas está situada en su carácter de resistencia y en su orientación hacia el ejercicio político haciendo parte de una compleja estructura que completa el circuito al introducir modificaciones en los usos y costumbres sociales o al menos al detonar estos procesos de reflexión que eventualmente pueden conducir a la construcción de conocimiento o a procesos de cambio. Luis Camnitzer teórico y artista uruguayo define estos procesos a través del concepto de subversión:

Subvertir una situación significa crear una distancia perceptual del statu quo, una distancia que ayuda a reevaluar y que genera una voluntad de cambio. La subversión permite introducir el sentido común y la justicia en situaciones embrutecedoras.⁴

En este sentido Rancière (2013) hace referencia a dos términos que permiten establecer la relación fundamental entre arte y política y el devenir de estas prácticas:

Política de la estética las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos, determinan capaci-

Equipo editorial revista punto de fuga. (junio 12, 2013). Luis Camnitzer: El arte bien entendido es un campo de subversión y de resistencia. junio 20, 2015, de Punto de Fuga Sitio web: <http://www.revistapuntodefuga.com/?p=628#sthash.c917BmFP.dpuf>

dades nuevas en ruptura con la antigua configuración de lo visible. El efecto en el campo político de formas de estructuración de la experiencia sensible propias de un régimen del arte. (p.65)

Política del arte: Interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Subversión de lazos sociales muy determinados, aquellos que son prescritos por las formas de mercado, por las decisiones de los dominantes y la comunicación mediática. Recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los propósitos de los artistas a determinada causa. Es el entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es a la vez material y simbólica, de un determinado espacio- tiempo de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Su paradoja fundadora es que el arte es arte a pesar de que no es arte. (p. 66-68)

El arte para Rancière (2013) tiene que ver con la política en la Redistribución de lugares y de identidades, partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje. Frente a la eficacia del arte político plantea la necesidad de una salida del arte de sí mismo, es decir de aquella práctica artística que es al mismo tiempo una práctica extendida fuera de su campo. Lo plantea como la salida ejemplar del arte fuera de sí mismo y que estaría implicado en estos casos de censura que disparan el proceso de reflexión hacia otras esferas de la sociedad y en otros campos del saber, en lo político, en lo social y en lo jurídico:

Salida ejemplar del arte y su intervención en lo real. El devenir acción real o devenir vínculo que sustituye la obra vista no tiene eficacia a menos que sea vista ella misma como salida ejemplar del arte fuera de sí mismo. Ese ir y venir de la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición es lo único que asegura su eficacia simbólica. (p.72)

Así frente a este punto cabe preguntarnos entonces cuál sería una definición apropiada para la obra como práctica artística y la función del arte hoy, en relación son su posibilidad de reconfigurar la

división de lo sensible. Desde la perspectiva de Rancière (2005) el arte

Es la instauración del mundo común a través de la redistribución de los objetos y las imágenes que forman el mundo en común ya dado o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos. El arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida. la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de comunidad. Es la implicación del arte en la constitución de formas de la vida en común. Es la supresión del arte como realidad aparte en su transformación en una forma de vida. (p.11)

Desde el campo de las artes Jaime Cerón crítico independiente colombiano y actual curador de la Fundación Misol para las Artes, afirma lo siguiente: “el arte sirve para conectar situaciones que ocurren en distintos lugares del cuerpo social y movilizar y confrontar sus representaciones culturales subyacentes. Así mismo amplifica el campo de la conciencia humana, en términos históricos, al permitir acercamientos a otras formas de subjetividad. El arte se relaciona intrínsecamente con la revisión y promoción de representaciones culturales por lo cual es inseparable de la política. En tales representaciones se alojan las disputas simbólicas que movilizan el poder. Incluso las concepciones artísticas más auto referenciales, promueven representaciones de género, clase, raza e ideología”⁵

5 Bellini, F. (mayo 6, 2009). Cuestionario Bellini / Jaime Cerón. 20 junio, 2015, de Esfera Pública Sitio web: <http://esferapublica.org/nfblog/cuestionario-bellini-a-jaime-aron/>



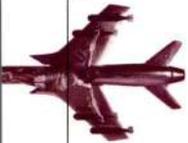
repensar las representaciones que habitamos, conocer, sentir e imaginar de otra manera lo que se había normalizado



Esta relación entre arte y política supone la creación de acciones de resistencia que el filósofo francés Gilles Deleuze plantea de la siguiente manera, en una conferencia dictada el 15 de mayo de 1987, para la Escuela Nacional de Cine en Francia:

¿Qué es la obra de arte? Ustedes me dirán: «todo esto no quiere decir nada». Entonces no hablamos de la obra de arte, hablemos sobre que hay en la contra-información. Ninguna contra-información le ganó jamás a una dictadura, por ejemplo. Salvo en un caso. Esta deviene efectivamente eficaz cuando ella es –y lo es por naturaleza– un acto de resistencia. El acto de resistencia no es ni información, ni contra-información. La contra-información no es efectiva más que cuando se vuelve acto de resistencia. Hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de resistencia. El arte es la única cosa que resiste a la muerte. Y si me permiten volver: ¿Qué es tener una buena idea en cine? O ¿Qué es tener una idea cinematográfica? Resistencia. Acto de resistencia. Desde Moisés, hasta el último Kafka, hasta Bach. Recuerden que la música de Bach, es su acto de resistencia. ¿Contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano. Y este acto de resistencia en la música culmina con un grito. Como también hay un grito en Woyzek, hay un grito en Bach: «Afuera, afuera, no quiero verlos». Eso es el acto de resistencia. A partir de esto me parece que el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y es también acto de arte. Solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres. Y ¿Qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa... esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que todavía no existe... No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía.⁶

⁶ Deleuze, G. (mayo 20, 2007). ¿Qué es el acto de creación? por Gilles Deleuze. junio 20, 2015, de desmesura Sitio web: <http://desmesura.org/nubes/que-es-el-acto-de-creacion-por-gilles-deleuze>



En este último párrafo Deleuze alude a esa capacidad del artista para anticiparse a su momento haciendo visibles aspectos que otros sujetos en su momento no pueden reconocer o hablando de aquello que su momento histórico se resiste a abordar. De esta manera se prevé que la obra puede suscitar esa conmoción en el presente, ya que anticipa los cambios que sólo el futuro verá. En esta misma línea Lefebvre (1983) afirmará que la representación atravesada por la acción y el pensamiento describe lo que para él es la realidad singular más verdadera que las representaciones: el arte.

Para Lefebvre el lenguaje supone la posibilidad de denunciar y resistir, sin embargo en un primer paso su utilización implica admitir estas palabras y representaciones. De esta manera considera el análisis crítico como la posibilidad de romper las apariencias que construyen las representaciones y develar las relaciones entre: representado, representante y representación, que sería tarea del verdadero filósofo, que deviene de esta manera en traidor. Traidor de los suyos, de su momento, de las ideas aceptadas en su sociedad.

Para concluir, desde esta perspectiva el creador puede ser señalado como un héroe o como un traidor. Un sujeto que inserta operaciones disensuales en un contexto determinado trasladando su práctica más allá de un objeto formal, haciendo visibles otras formas de ver percibir y sentir, en un acto que siempre supone una postura, por lo tanto es siempre político.

La obra, tal como se ha estudiado en este caso, es entonces un universo más amplio, producto de una práctica artística que enunciada desde el campo del arte, estaría situada fuera de su lugar de partida o de su forma de creación. En este sentido Luis Camnitzer (2013) afirma que El arte no es asunto del uso de una técnica en particular, es solamente un agente interpretativo. Así la obra deviene en un conjunto de relaciones, situaciones y discursos que detonan posibilidades de repensar las representaciones que habitamos, conocer, sentir e imaginar de otra manera lo que se había normalizado.

Quiere decir esto que es posible visualizar la obra como un mapa que resulta de su largo recorrido, a

partir de las decisiones del artista que en su devenir transita por los diálogos que diferentes grupos establecen frente a ésta y todas sus implicaciones, incluyendo la censura como posibilidad de detonar debates y procesos en una esfera ampliada de aspectos que atañen a toda una sociedad. Así este mapa supone la configuración de un nuevo "objeto inmaterial" que es en sí mismo una fractura en lo inamovible, poniendo en tela de juicio un determinado concepto de verdad. Es desde esta perspectiva que la obra se configura como una acción de resistencia, en la interpelación a las representaciones dominantes a través de un mecanismo que como todas las enfermedades consideradas peligrosas, contagia la incertidumbre que quiebra lo seguro y abre el horizonte hacia otra existencia posible.⁷

7 Pernet, Ada. (2006). Quisiera en Desfloraciones. Archivo particular "Quisiera...Abandonar la razón y a todos los danzantes de lo que debe ser, creer que otra vida es posible, contemplar un cielo gris de pinceladas tan ligeras, Tú, paisaje sutil, liviano y delicado."

REFERENCIAS:

- Almada, A. (2003). Faro para las artes. En Los públicos: arte, consumo y espacio social : III Foro Internacional Paraguay 2003(25). Paraguay: Asunción.
- Camnitzer, L. (2012). Introducción. En Didáctica de la liberación(P. 19). Bogotá: IDARTES
- Lefebvre H. (1983). Las representaciones no filosóficas. En La Presencia y la Ausencia. México: Fondo de Cultura Económica
- Rancière, J. (2013). El Espectador Emancipado. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2005). Sobre Políticas Estéticas. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona

Imagen:

imagen recuperada de http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Leon_Ferrari_CLAIMA20131003_0257_14.jpg