

NUEVOS PROCEDIMIENTOS ARTÍSTICOS EN TORNO AL COMPROMISO ÉTICO ESTÉTICO EN CONTEXTOS DE CONFLICTIVIDAD SOCIO-POLÍTICA

NEW ARTIST PROCESSES AROUND THE ETHICAL AESTHETIC COMMITMENT IN SOCIAL-
POLITICAL CONFLICT CONTEXT

Laura Tortosa Ibáñez
Universidad de Granada (España)

Recibido: 30 de abril de 2018
Aceptado: 6 de julio de 2018

Resumen:

Con el siguiente texto queremos abordar cómo influyen los nuevos medios tecnológicos en el desarrollo de las prácticas artístico-políticas que giran en torno al compromiso ético estético del sujeto artista y se contextualizan en el espacio de conflicto. Nos interesa resaltar de qué forma la tecnología digital interfiere en la potencialidad de las acciones y los modos de hacer de los artistas en la última década.

Palabras clave: *Compromiso ético, procedimientos artísticos, conflicto socio-político, nuevas tecnologías, arte político*

Abstract:

With the following text, we want to address how new media technologies influence the development of political art practices that revolve around an ethical and aesthetic commitment of the artist-subject, and are contextualized in the space of conflict. We want to emphasize how digital technology interferes with the potentiality of “artistic actions” and ways of doing in the last decade.

Keywords: *Ethical commitment, artistic process, social-political conflict, new technology, political art.*

* * * * *

1. Introducción

Me parece que una de las funciones principales del compromiso artístico es empujar los límites de lo que puede hacerse y mostrar a los demás que el arte no consiste solamente en la fabricación de objetos para colocar en las galerías; que puede existir con lo que está situado fuera de la galería una relación artística que es importantísimo explorar.

Dennis Oppenheim

126

En este escrito vamos a valorar el compromiso ético como la lógica que vertebra las manifestaciones visuales que tratan las problemáticas en contextos de conflictividad socio-político. Nos basamos en la existencia de una moral incipiente que surge de una producción visual, la cual cumple ciertos requisitos o finalidades, entre las que se encuentran estimular la acción social, concienciar de una problemática, llamar a la experiencia de la reapropiación de nuestras vidas e invitarnos a un rediseño de la vida comunitaria.

A esta visión del carácter comprometido de las manifestaciones visuales, juega un rol importante la manera de percibir la política a partir del año 1970. Las tácticas de resistencias revolucionarias y militancia política, declinadas a cambiar a la sociedad para cambiar al hombre, comienzan a invertirse hacia la idea de cambiar al hombre para cambiar a la sociedad. El espacio de trabajo de la política no se va a centrar únicamente en la sociedad en su conjunto o el hombre como individuo, sino que comienza a existir una conciencia mayor en la vida comunitaria en el espacio de lo común.

Una redefinición de la política que afecta al sujeto artista y a su compromiso con la sociedad. De esta forma se abre un diálogo entre lo particular y lo colectivo, entre lo singular y lo común, entre lo local y lo global. Un cambio que se percibe en la concepción del arte político, que deja de ser un instrumento para la política y comienza a concebirse, como lo que hoy conocemos generalmente por *arte político*.

En estas últimas décadas el desarrollo de las nuevas tecnologías y el surgimiento de un nuevo paradigma social “*la sociedad de la transparencia*”¹, han dado como resultado una adaptación de las estrategias y herramientas utilizadas por los artistas en sus manifestaciones visuales. Las siguientes páginas van a tratar de mostrar de qué manera los artistas han creado nuevos modos de hacer dentro de estos contextos.

2. Localización de los términos conflicto y compromiso en el contexto investigativo

El conflicto al que hacemos referencia en estas páginas se va a concebir como el engranaje que mueve todo el mecanismo que comprende el campo social y político. Percibimos el conflicto como la columna vertebral y la lógica para engrasar lo será el compromiso ético/estético del sujeto artista.

El conflicto se entiende desde el planteamiento teórico de Chantal Mouffe (2007) como un antagonismo, es decir, como un lugar de tensiones donde existe un punto de no casamiento. Así mismo, según Mouffe, se analiza como promotor del cambio. El sujeto

¹ HAN, Byung-Chul, *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Ed. Herber, 2013.

crítico comprometido se posiciona ante este cambio incorporando el conflicto y los antagonismos como el motor de trabajo. El cambio se traduce en este contexto como transformador, se entiende que no está sometido a un fin resolutorio o consensual que genere procesos de cambio constructivos. De este modo, una de las posibilidades del arte se visualiza como un instrumento transformador de conflictos.

En este caso se observa el conflicto como un motor de ebullición que lleva al ser humano a pensar y actuar más allá de lo obvio, donde se identifica como problema o como naturaleza desencadenante de posibilidades creativas, teniendo como apuesta del conflicto el antagonismo.

Racionalizar los antagonismos es una de las finalidades de la política, es decir, ésta tiene por deber crear un orden que lleve al conflicto. Aunque nos parece una paradoja, se hace necesario ese orden para sustituir el concepto de enemigo por el de adversario, un antagonismo más cercano, en el que existe una lucha entre iguales. Un ejemplo de esta racionalización es la existencia de la diferencia asociada a identidades colectivas marcadas por el binomio *ellos/nosotros*, que generan relaciones diferenciales por razas, géneros o religión.

En su análisis de estos antagonismos (*ellos/nosotros*) Mouffe ve una diferencia esencial entre el uso del término adversario y enemigo. En éste último la contraposición *ellos y nosotros* no llega a ningún consenso, porque no participan del mismo plano de interpretación.

La relevancia de esta diferencia es que puede generar en el discurso artístico *versus* político un abismo infranqueable. Lo podemos observar en la obra *Postwar Memory I* (1993) de la artista cubana Tania Bruguera. El contexto de esta obra es fundamental para comprender el binomio *enemigo/enemigo*. La obra se contextualiza en el llamado *periodo especial*², donde podemos descifrar al Partido Comunista cubano como el *nosotros* y a los artistas en desacuerdo con sus políticas como los *ellos*.

Bruguera desarrolla su obra a través de la edición de una revista³ donde dio cabida a imágenes, textos y críticas sobre temas tabú y censurados en la prensa oficial. El objeto de esta revista era mostrar las secuelas de la posguerra en el ámbito social, político y económico. Es por eso, que la finalidad de la obra se centraba en realzar la crítica al conflicto político y exponerlo desde varias perspectivas, –desde lo local a lo global–. Para ello, Bruguera invitó a colaborar a otros artistas cubanos, extranjeros y disidentes.

Es a través de esta práctica cuando el discurso del artista se traslada a la escena pública, –al ámbito de la política– para crear su espacio en el discurso hegemónico de la ideología comunista. La conclusión que extraemos de esta manifestación visual recae en la gran diferencia entre *nosotros/ellos*, ésta se encuentra inalcanzable al consenso, por lo que es totalmente ilegítima.

A partir de esta puesta en práctica, Mouffe va más allá de los antagonismos y aplica el término *agonismo*. La autora denomina la relación entre *nosotros/ellos* como una

² Un periodo caracterizado por la depresión económica en Cuba.

³ La revista toma forma de boletín y se apropia del formato del Granma, periódico oficial del Partido Comunista cubano.

relación de adversarios que se legitiman mutuamente, se enfrentan al conflicto desde diferentes posturas, pero cada una de ellas es legitimada por el adversario.

De este modo entendemos que el conflicto está ligado a la propia naturaleza humana, lo concebimos como un *a priori* histórico del ser humano y un causante del orden y el desorden del mundo. En su definición Mouffe propone el conflicto como un componente de la acción política que forma parte de los procedimientos de los asuntos comunes, es por lo tanto “[...] *el contexto de la conflictividad derivada de lo político*”⁴. Partiendo de estas premisas se hace necesario trabajar con los conflictos y el arte puede compartir esa carga.

Así mismo, creemos que para trabajar con los conflictos se hace necesario un carácter ético. Una lógica comprometida que atraviese esta tipología de manifestaciones visuales y que se percibe como una obligación moral atribuida, que rige la conducta del artista y fundamenta los valores éticos de la propia manifestación.

No solo sus valores éticos sino también un valor crítico. Éste se convierte en una pieza esencial en manifestaciones visuales con un carácter comprometido. Ya sea su traducción visual mediante estrategias de la acción directa, como puede ser el caso del activismo artístico, -una intervención más cercana al activismo político-. O, por otro lado, a través de estrategias subversivas, utilizando en este caso el lenguaje sugerido, como estrategia menos directa.

En ambos casos, pensamos que la autoría queda relegada a segundo plano. El sujeto artista realiza un ejercicio de desapego hacia su propia obra, con el fin de otorgarle mayor importancia a la obra en sí y al conflicto que trata. El resultado de esta acción se percibe a través de la potencialidad de la obra, -eficacia medida en valores- ya sean éticos, políticos, económicos, sociales o didácticos.

No obstante, la actitud del sujeto artista, sumado al contexto al que sus obras hacen referencia, no son suficientes para estar exentos de la crítica.

Un problema al que se enfrenta el artista comprometido es la relación que existe entre la estética y la política. Hacia la década de los setenta Theodor Adorno dedicó el último capítulo de *Teoría estética* (1971) a su posicionamiento respecto a esta relación. Adorno comparte con Bertolt Brecht que el artista “*no puede ya actuar ingenuamente en su medio*”⁵. Es decir, que el artista no puede permanecer con un discurso repetido y debe combatirlo. En la acción de cómo combatir esta ingenuidad es donde recaen las diferencias entre estos dos autores. Para Brecht la salida se encontraba en el compromiso político directo, para que el arte dejase de actuar como un simple ornamento. Sin embargo, para Adorno esa acción de intervención en la sociedad le parecía pura propaganda política.

El compromiso según Adorno, se disputa con otras categorías conceptuales dentro de la función social del arte. Lo expone a través de una alternativa, que no queda exenta de la necesidad de confrontarla, pero a la vez no dar la por resuelta.

⁴ MOUFFE, Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Ed. Fondo de cultura económica, 2007, p.16.

⁵ ADORNO, Theodor, *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Ed. Akal, 2003, p.273.

De este modo Adorno refleja la hipótesis de que, si enlazamos la idea de compromiso solo a un sentido político, éste puede actuar como un elemento ideológico y censor. Si lo acercamos al sentido estético puede aparecer el control dominante al que la propia obra de arte se opone.

Adorno tacha al compromiso de ser una experiencia falsa, de una falta de talento y se debe, según él a que “[...] *no nos encontramos con argumentos, sino con consignas estandarizadas que proceden de los dirigentes y su entorno*”⁶.

En este caso entendemos que su posición hacia los autores que generan obras a partir de un ejercicio de memoria hacia un trauma, es de un aprovechamiento del contexto histórico. El compromiso en este caso se traduce en un lenguaje oficial y dominado, como por ejemplo la obra de Eugenio Merino *Always Franco* (2013) presentada en la Feria de ARCO de ese mismo año. La pieza es un frigorífico de refrescos y en su interior se encuentra la figura de Francisco Franco. El contexto temporal en el que se encuentra la obra de Merino coincide con la polémica de la Ley de Memoria Histórica en España. De una manera clara se expone la idea de que el dictador sigue más vivo que nunca.

Por otra parte, el contexto donde se presenta la obra es lo que la enmarca dentro de lo que Adorno denomina “falta de talento”. Mostrar esta obra en ARCO, –su presentación– aumenta o triplica su polémica. El conflicto del que Merino quiere hablar se intensifica, no por su valor reivindicativo, sino por su valor polémico.

En este caso la pieza se politiza únicamente desde un enfoque político, dejando atrás el social y estético. Es decir, utilizar el conflicto de esta manera es entrar a formar parte de las estrategias y metodologías de la cultura dominante. La decodificación del signo político no se puede llevar a cabo porque está contaminada por otros significados, impuestos por la cultura dominante. La obra se convierte en una mercancía más de compraventa de un objeto *fetiché*.

3. La respuesta visual a la sociedad de la transparencia de Byung-Chul Han

Dentro del campo multidisciplinar⁷ por el que se mueve el artista comprometido, sus pretensiones no están entre realizar un arte revolucionario o contestatario, como se le puede atribuir al artista militante, sino en qué es lo que cuestiona, dentro del contexto que ha elegido interrogar. Entendemos que el contenido a cuestionar se encuentra en una problemática derivada de un conflicto local, que se transforma a partir de la lógica del compromiso hacia una visualización global.

En el contexto actual, se hace latente reflexionar cómo entender la realidad a través de los medios que nos ofrecen la tecnología. Ante la tesis de Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975), que baraja la idea de cómo somos controlados, observando sin ser observados –panoptismo–, Byung-Chul Han propone la idea de un sistema de

⁶ ADORNO, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Vol.3*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Ed. Akal, 2007, p.692.

⁷ Un campo multidisciplinar donde los roles no son intercambiables, pero si las estrategias y metodologías. Es decir, no pretendemos convertir al sujeto artista en sociólogo o politólogo, sino que se nutre de sus herramientas y procesos para su proceder artístico.

dominación que sustituye el poder opresor por el seductor. Entendemos que los hombres se someten a ellos mismos, gracias a las nuevas herramientas que ofrece la era digital, como internet, donde las conexiones, según Han crean un “*enjambre digital*”⁸. Dicho enjambre de conexiones no se orienta hacia una participación, sino que más bien está dirigido hacia una “*despolitización de la sociedad*”⁹.

Para Han lejos queda la sociedad disciplinaria de Foucault, en sustitución aparece la sociedad de la transparencia donde el verbo deber (opresor) cambia por el de poder (seductor). La sociedad de transparencia va unidad a la acción de exponer, para una sociedad expuesta “*el mundo no es hoy ningún teatro en el que se representan y lean acciones y sentimientos sino un mercado en el que se exponen, venden y consumen intimidades. El teatro es un lugar de representación, mientras que el mercado es un lugar de exposición*”¹⁰.

Dentro de la sociedad de la transparencia también cambia la visión dirigida hacia la política, donde en Foucault era la vigilancia en Han es la transparencia, una transparencia que acaba siendo un panóptico digital. Esta idea la traducimos como si en cada uno de nosotros existiera un policía que actúa contra sí mismo y contra los demás. Por ejemplo, en las redes sociales, si te determinas hacia una idea con un simple “me gusta”, entras dentro del discurso de enjuiciamiento colectivo, personal y público.

Entendemos entonces que para Han es un proceso que produce la pérdida de lo político en el hombre y en la sociedad. Una sociedad transparente, completamente expuesta y abierta al control y enjuiciamiento personal y colectivo.

Desde el enfoque estético, analizamos la exposición *#SafePassage*¹¹ de Ai Weiwei, como un ejemplo visual donde se desarrolla la idea de “transparencia” de Han. En este caso, se formula la idea del conflicto expuesto públicamente a través de redes sociales y al uso de la imagen propia.

La exposición tuvo lugar en el Museo Foam de Ámsterdam y se localiza en el conflicto refugiados y la crisis migratoria actual, que está teniendo lugar en las aguas del Mediterráneo. En ella se expone su obra *iPhone Wallpaper* (2016), una serie de registros fotográficos de su estancia en los campamentos de refugiados, (sobre todo de la isla de Lesbos, Grecia). La obra se compone de 12.000 *selfies* tomados con los desplazados por el conflicto, dando lugar a una presentación de un contexto real y de sus actores. De esta forma los actores del conflicto no son deshumanizados o tratados en colectividad, –como desplazados o refugiados– sino que cada uno de estos *selfies* tiene la finalidad de presentar una identidad, una persona. Por lo tanto, la obra se convierte en un testimonio directo del conflicto.

Las imágenes de esta obra se comportan como un diario factográfico. Su funcionalidad política deviene del uso de estas imágenes a través de la tecnología de la comunicación,

⁸ HAN, Byung-Chul, *En el enjambre*, Barcelona, Herder, 2014.

⁹ ROCCA, Adolfo, “Byung-Chul Han: La sociedad de la transparencia, autoexplotación neoliberal y psicopolítica. De lo viral-inmunológico a lo neuronal-estresante”, *Nómada, Revista de Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 03, 2017.

¹⁰ HAN, *La sociedad de la transparencia*, p.68.

¹¹ Imagen disponible en Foam Fotografiemuseum, disponible en <https://www.foam.org/about/press-office/ai-weiwei-safepassage>, (Fecha de consulta: 06-01-2018).

Instagram¹². Por medio de la difusión de imágenes, que comienzan desde diciembre de 2015, se genera una crónica de sus viajes, con imágenes que se externalizan más allá de lo institucional. *iPhone Wallpaper* humaniza el trauma colectivo a través de un gesto ya cotidiano como puede ser un *selfie*. El artista pone rostro al trauma, acentuando al individuo. Esta acción conlleva la despolitización de la imagen del ser humano y al ser expuesta públicamente se convierte en algo viral. La imagen se convierte en un testigo del documento, actúa como parte de un gran archivo digital que se encuentra expuesto y de dominio público.

Este ejemplo expone a la sociedad de la transparencia como culpable de la despolitización de la imagen del ser humano. La imagen del trauma se concibe como un catalizador de “me gustas” dentro del espacio social. Es decir, el conflicto se entiende como un medio expuesto y abierto públicamente al enjuiciamiento colectivo.

4. El arte como mediador de conflictos sociales

Las competencias artísticas comienzan a partir de aquí, a traducirse en un lenguaje sensible y con un impacto comunicacional hacia la toma de conciencia y de cuestionamientos críticos, que la sociología se ha encargado de definir y estudiar. Es la unión de estas dos disciplinas que permite al arte ser un catalizador de conceptos sociales, un signo de resistencia y de visibilidad a las imposiciones dominantes tanto de poderes políticos y económicos, como culturales. El sujeto artista comprometido puede moverse en el espacio de lo común de una forma diferente, sin etiquetas burocráticas, lo que le permite un acercamiento íntimo al contexto de conflicto. De esta forma “*la sociedad se convierte ella misma, en la materia de intervención artística*”¹³.

El conflicto en la sociedad crea una separación, una forma de barrera que excluye a los que están dentro de los que están fuera. En la sociedad actual del “consenso” no hay lugar para los que están fuera, excluidos por el conflicto. La intencionalidad de las manifestaciones visuales con una lógica comprometida es actuar con miras a generar un impacto positivo en sociedades con ese aislamiento. Una sociedad consensuada se basa en el equilibrio, en una comunidad sana que le supone un esfuerzo admitir a los desplazados por el conflicto socio-político. En este caso el sujeto desplazado se concibe como *enemigo*, por el cual la lógica del compromiso ético/estético va a intentar cambiar esa visión.

Desde la cultura dominante se exponen diversas salidas a este conflicto, se le dota al arte la intencionalidad de mediar, dotando de espacios comunitarios donde puedan reunirse el excluido con el incluido. Pero nosotros queremos abrir otra puerta y nos preguntamos, ¿realmente no pertenecer o no participar en lo dominante es negativo? Diferenciando el aislamiento social, –esa visión de la que hablábamos antes de verlo como *enemigo*– del *no ser partícipe* de lo dominante.

Podemos afirmar que el arte forma parte de ello a través de prácticas participativas entre artistas, ciudadanos y desplazados, donde se cruzan diversas metodologías sociales, urbanísticas, arquitectónicas y artísticas. Es “*una restauración de los vínculos entre los*

¹² Imagen disponible en <https://www.instagram.com/aiww/#SafePassage> (Fecha de consulta: 06-01-2018).

¹³ VANDER, Daniel, *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2014, p.95.

*individuos*¹⁴, sin contar con lo dominante, sin considerar sus problemáticas y sin atender a la intervención política. Solamente a una idea: reconstruir el espacio dividido por el conflicto, para ser capaces de generar diálogos en la población dividida.

Un ejemplo de la puesta en marcha de estas prácticas participativas es el proyecto *Identibuzz*, desarrollado por el colectivo Úbiqua entre el barrio de San Francisco de Bilbao y el barrio de Mouraria de Lisboa. Es un proyecto de comunicación social, cuya propuesta es plantear un trabajo personal y a la vez colectivo, sobre la idea de la identidad en general y las nuevas identidades en concreto, que se están forjando en esos contextos. Este hecho es consecuencia de la mezcla cultural y el desplazamiento de personas. Con este proyecto pretenden fomentar la idea de que, estas nuevas identidades forman parte de los habitantes que pertenecen a un mismo territorio.

132

Identibuzz se identifica como un dispositivo que implica y dota a los habitantes de un territorio, con el uso de tecnologías comunicacionales para el desarrollo de nuevos discursos narrativos y digitales sobre la idea de identidad y desarrollo en su propio contexto. Mediante este dispositivo intentan mostrar a la ciudadanía la posibilidad de crear una red de comunicación y dotar de herramientas que generan vínculos de unión entre otros territorios, con una también creciente multiculturalidad.

El proyecto se construye mediante una metodología participativa y colaborativa de producción audiovisual entre los artistas y la ciudadanía. En este caso, el artista toma el rol de facilitador de estrategias y metodologías, para que la ciudadanía tome las riendas del proyecto y sean ellos mismos los propios narradores y desarrolladores. Teniendo la idea clara de hacer partícipes de esta experiencia a la población autóctona y extranjera, resaltan los valores positivos de una multiculturalidad.

En uno de sus proyectos *Zumbidos de Mouraria y San Francisco*¹⁵, Ubiqa realiza un ejercicio documental que pone de manifiesto la similitud entre las barriadas de Mouraria (Lisboa) y San Francisco (Bilbao). Estas similitudes se traducen en un conflicto socio-político que conlleva varias problemáticas, las cuales estigmatizan a los propios barrios. Estas problemáticas hacen referencia a la prostitución, las drogas, la delincuencia, la llegada de inmigrantes en la última década, la complejidad de la integración, las barreras idiomáticas, culturales y arquitectónicas. Estas últimas finalmente se formalizan en guetos dentro de las ciudades, a pesar de que son barriadas céntricas. En definitiva, esto deriva en un sentimiento de desplazamiento de las personas que habitan los barrios, cuya posible solución se encuentra en el enriquecedor multiculturalismo que de otro modo queda desaprovechado. El colectivo pone el acento en buscar lugares y actividades comunes, espacios de encuentro que propicien la interculturalidad y el enriquecimiento.

Las personas que viven en el barrio diseñan qué es lo que quieren contar del él y aprenden a utilizar los móviles como instrumento de grabación, a partir del cual elaborar una serie de documentos visuales, con la finalidad de acercar una visión desde dentro, para desmitificar el estigma de los barrios, tanto el de San Francisco como el de Mouraria.

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p.57.

¹⁵ Para ver su contenido consultar <http://www.identibuzz.org/projects/identibuzz/> (Fecha de consulta: 10-01-2018).

En este caso se abre una vía de diálogo entre los habitantes de un mismo barrio, con el fin de aminorar un conflicto. Lo llevan a cabo mediante la puesta en marcha de dispositivos tecnológicos comunicacionales que les permiten, de una manera cercana, ser mediadores del propio conflicto.

5. Nuevas estrategias de apropiación del espacio público

133

En lo referente al espacio público y a la información visual que en él podemos encontrar, se abre una posibilidad cargada de reivindicación y exposición de diversas problemáticas socio-políticas. En algunos casos, esta exhibición roza la ilegalidad, -lo que conocemos como práctica de desobediencia civil- y se localiza en torno a la idea de incidir en ellos a través de nuevas estrategias de apropiacionismo del espacio público. Las nuevas tecnologías aportan una fuerza visual a la problemática. En este sentido, la calle ya se había convertido en un lienzo donde exponer mensajes publicitarios, salvo que, en estos casos, el arte se apropia de las estrategias publicitarias para dar visibilidad a las diversas problemáticas.

En la escena actual, esta serie de prácticas de carga reivindicativa nos recuerdan a las obras de Krzyszto Wodiczko. El apropiacionismo del espacio público en su caso, se contemplaba como la perpetuación de espacios hegemónicos, utilizando la estrategia artístico-política como una estrategia de denuncia.

En cuanto a las prácticas contemporáneas, la estrategia de denuncia se sigue utilizando en colectivos como Democracia¹⁶. En una de sus acciones *Virtual Demolition Mobile* (2001), se apropian de las fachadas de varios edificios emblemáticos europeos. Esta acción se lleva a cabo a través de un dispositivo en movimiento, que proyecta la imagen de una explosión.

La finalidad de la obra es convertirse en un medio para difundir mensajes a la ciudadanía. Concretamente en Ardearganda'01¹⁷ se proyectaron una serie de imágenes de la ciudad en llamas. La finalidad de esta apropiación era difundir mensajes acerca de temores instaurados por el poder.

Su objetivo se centra en proponer una respuesta a la masiva cantidad de imágenes publicitarias e institucionales, mediante acciones rápidas, furtivas y desobedientes. De este modo, como el mismo colectivo lo denomina, el espacio público se concibe como un “espacio de conflicto continuado”. Una lucha continua hacia la imagen hegemónica y representativa de una sociedad neoliberal.

Otro de los proyectos que podemos nombrar es *L.A.S.E.R.Tag*¹⁸, creado por el colectivo Graffiti Research Lab en 2007. Los artistas pertenecientes a este colectivo

¹⁶ Democracia es un equipo de trabajo formado en Madrid por Iván López y Pablo España. Trabajan en planteamientos comprometidos con la realidad. Democracia trabaja también en la edición (son directores de la revista *Nolens Volens*) y en el comisariado (*No Futuro*, *Madrid Abierto 2008*, *Creador de Dueños*, *Arte Útil*). Fueron fundadores y miembros del colectivo *El Perro* (1989-2006).

¹⁷ Ardearganda'01 es el I encuentro de Arte público de la ciudad de Arganda del Rey, celebrado en 2001.

¹⁸ En su página web incluyen un manual de uso para atrevidos a realizar estas intervenciones artísticas de desobediencia civil, ver <http://www.muonics.net/blog/index.php?postid=15> (Fecha de consulta: 02-11-2017).

reemplazaron los botes de espray por rayos de luz. Esta herramienta les permite intervenir de forma efímera en el espacio público, sin dejar a un lado el espíritu del artista grafitero. En definitiva, se apropian de los espacios a través de la práctica de desobediencia civil.

Los efímeros rayos de luz provienen de un potente puntero láser de luz verde, -peligroso e ilegal en muchos países-. Por otra parte, utilizan un proyector para iluminar los edificios. Sus acciones apropiacionistas se llevan a cabo gracias a estas dos herramientas. Mediante ellas, intervienen el espacio y divulgan mensajes reivindicativos y dirigidos a diversas problemáticas socio-políticas. La suma de la monumentalidad de la imagen y el efecto visual añadido por el puntero, hacen de esta apropiación efímera una obra impactante y divertida.

134

En el contexto argentino encontramos el proyecto *artículo* (2014). Este proyecto dio nombre a su colectivo¹⁹ y se basa en un prototipo utilizado por Graffiti Research Lab. Se trata de un dispositivo móvil, -una bicicleta triciclo-, con una caja de madera que se adapta él. Por medio de este dispositivo transportan un ordenador, un proyector y una batería, -ambos se cargan con el movimiento-. En su primera intervención, el colectivo lanzó una petición pública con el objeto de participar en el proyecto. Se basaba en una convocatoria abierta, en la que se podía participar mediante animaciones con un carácter reivindicativo hacia temáticas de prohibición de libertades y de género.

A partir del material enviado, el colectivo editó una serie de *loops*. Para su visualización, se convocó una bicicleteada en pro de los derechos humanos. Estas narraciones visuales fueron proyectadas por las calles de Buenos Aires mediante el dispositivo *artículo*.

El objetivo fundamental del colectivo se centra en difundir un posicionamiento crítico sobre un conflicto socio-político localizado en el contexto argentino. Lo llevan a cabo gracias al trabajo participativo y por medio del montaje digital.

Sin salirnos del contexto argentino, el colectivo GAC²⁰, participó con su proyecto *Antimonumento* (2010), para la celebración y conmemoración del Bicentenario nacional de ese mismo año en Buenos Aires. La obra, una instalación en el espacio público, se componía de un cartel luminoso que tomaba la forma de un arco conmemorativo.

Gracias a este dispositivo lumínico, se divulgaban una serie de palabras y frases que contenían mensajes con carga cuestionadora. Una carga que cumple una función: ser un activador de la memoria. La finalidad de estos mensajes era crear una reflexión momentánea, -el tiempo que cada espectador conecte con la obra- en el ciudadano, referente a su pasado histórico, su presente y futuro nacional.

¹⁹Artículo es un colectivo de artistas que nace en 2014 tras la construcción de un triciclo-proyector. Está compuesto por los artistas Milena Pafundi, artista Visual, Ángel Rodríguez, cineasta y montajista, Ángeles Cornejo, animadora, Christian Gruenberg, abogado Feminista y Julia Soloaga, animadora.

²⁰ Las siglas dan nombre al colectivo de Grupo de Arte Callejero, nacido en 1997 en Argentina. Desde sus orígenes, el colectivo se instala en el espacio público y a través de herramientas visuales dan apoyo a organismos de derechos humanos, movimientos de desocupados, presos políticos y grupos de víctimas de la violencia estatal.

El uso del formato monumento, precisamente creaba un diálogo acerca de lo representacional e identitario. Un discurso que planteaba cuestiones sin enterrar -según el colectivo-, en referencia a hechos políticos y sociales acontecidos en el pasado.

Asimismo, el uso de la estrategia publicitaria crea una adaptación de la obra al contexto visualmente contaminado. Una apropiación que dio lugar a un número elevado de captaciones que tuvieron la oportunidad de plantearse esta tipología de preguntas: ¿cuántas identidades se borran cuando se erige un monumento? ¿A quiénes olvidamos?

En definitiva, esta serie de prácticas desarrolladas dentro del espacio público, generan un diálogo reflexivo con el viandante hacia problemáticas de índole socio-político. Ese diálogo se intensifica a través de las posibilidades que les ofrecen las nuevas tecnologías. En este caso, el conflicto es expuesto, pero de una forma subversiva, donde la imagen de la problemática no se expone directamente, sino que es sugerida mediante diversas estrategias poético-visuales.

6. Conclusiones

En la actualidad se evidencia un cambio de paradigma de lo representacional. A causa de ello los agentes políticos representan cada vez menos. En este contexto, se ponen en duda el rol y las competencias del artista dirigidas a una lógica comprometida. Sus acciones no se van a legitimar por el simple hecho de hacer alusión a una realidad, un conflicto o problemática socio-política.

Cómo plantea Félix Guattari “*construir los dispositivos políticos, económicos y estéticos en los que tal mutación existencial pueda ser experimentada. Una política de la experimentación y no de la representación*”²¹. Entendemos que es el tiempo de las articulaciones, de los agenciamientos entre lo social, lo político y lo estético. Para conseguir la legitimación en las acciones artísticas, el artista se posiciona en un estatus sin niveles y sin clases, una forma de enfrentamiento personal y de vivencia experimental del contexto y de las problemáticas.

Igualmente se hace competencia del artista otorgar herramientas y metodologías a la ciudadanía, a fin de articular las políticas que la rigen. La finalidad de esta acción recae en otorgar conocimientos a la comunidad. De este modo, pueden continuar con la labor comenzada junto a los artistas, con objeto de enfrentarse a las instituciones, poderes y agentes que los gobiernan. En definitiva, el artista deja de ser el representante de esa comunidad.

Las nuevas expresiones de arte político que siguen una lógica comprometida se adaptan a los nuevos medios tecnológicos. Éstas continúan respondiendo a cuestiones planteadas en un pasado y al mismo tiempo, cuestionan el presente. Esta acción conlleva a reflexionar las políticas que rige el Estado y a cuestionar al poder, la economía e ideología. Todas ellas causantes de conflictos socio-políticos.

La adaptación a los nuevos medios proporciona una serie de nuevas estrategias y metodologías a las manifestaciones visuales. Estas aportaciones potencian el mensaje

²¹ GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 2001. En: LAZZARATO, Mauricio, *La Máquina*. Disponible online en <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es> (Traducción al español de Marcelo Expósito) (Fecha de consulta: 10-06-2018).

político y dotan de nuevos modos de hacer -dentro de la práctica artístico-política-. Por otro lado, siguen compartiendo con las prácticas tradicionales las mismas finalidades: la crítica al Estado dominante y el hecho de colocar el adjetivo político al arte que realizan. De este modo se convierten en discursos críticos con lo dominante y aportan nuevos espacios dedicados al arte, con el objeto de mediar con el espacio social.



Bibliografía

- ADORNO, Theodor, *Teoría estética*. Traducción de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus Ediciones, 1971.
- ADORNO, Theodor, *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Ed. Akal, 2003.
- ADORNO, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Vol.3*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Ed. Akal, 2007.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*. Paris, Ed. Guillamard, 1975.
- GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 2001. En : LAZZARATO, Mauricio, *La Máquina*. Disponible online en <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es> (Traducción al español de Marcelo Expósito) (Fecha de consulta: 10-06-2018).
- HAN, Byung-Chul, *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Ed. Herber, 2013.
- HAN, Byung-Chul, *En el enjambre*, Barcelona, Herder, 2014.
- MOUFFE, Chantal, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Ed. Fondo de cultura económica, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- ROCCA, Adolfo, "Byung-Chul Han: La sociedad de la transparencia, autoexplotación neoliberal y psicopolítica. De lo viral-inmunológico a lo neuronal-estresante", *Nómada, Revista de Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 03, 2017.
- VANDER, Daniel, *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2014.

Cómo citar este artículo:

Tortosa Ibáñez, L. (2018). Nuevos procedimientos artísticos en torno al compromiso ético estético en contextos de conflictividad socio-política. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, (15), 125-136.
