

Making the Invisible Visible:

A City in Multiples and the Art of Multiplicity

[Haciendo lo invisible visible: una ciudad en múltiples y el arte de la multiplicidad]

Por Steven L. Bridges

Introducción

El clima alrededor del arte contemporáneo actualmente, incluyendo las prácticas curatoriales y de exhibición recientes, está especialmente demarcado por una permanente expansión de sus fronteras a través de diversas disciplinarias y va más allá de los espacios convencionales de exhibición y recepción. Este campo expandido de la producción artística se esparce en direcciones múltiples, es un universo que se expande sin tener un centro o límites definidos. Una faceta de este campo concierne a la rama de la producción de arte contemporáneo hoy en día, que toma la naturaleza de las relaciones humanas como fuente de material para llevar a cabo un proyecto o una iniciativa de investigación. Mientras ocurre esto, los procesos artísticos se combinan con procesos sociales de transformación, a través de “evidenciar” lo que de otra manera permanece invisible: esto son las tensiones socio-político-económicas y las relaciones de poder que estructuran la vida en sociedad, así como la gente “invisible” dentro de la sociedad, los marginados y/o sin derechos.

Muchos proyectos artísticos socialmente comprometidos y de colaboración, son sistemas sumamente complejos que incluyen tanto temas estéticos como socio-político-económicos dentro de su estructura. Este tipo de prácticas muchas veces alude a diversos grupos de personas que mientras están profundamente interconectadas, pueden tener o no tener accesos a oportunidades necesarias para articular sus puntos de vista y preocupaciones personales a partir de su posicionamiento personal y subjetivo. Este tipo de procesos emplea modelos abiertos de producción, que prueban lo realmente público de los espacios a los que la obra de arte se permea y requieren de un tipo de destreza

curatorial y artístico que se centre en nociones de colaboración, representación e improvisación. Sin embargo, la mutabilidad de estas prácticas nos disuade de empelar categorías y conceptos simplificados, y sin las herramientas suficientes (teóricas y prácticas) para medir y evaluar sus múltiples valores y puntos de recepción, podemos llegar a una reducción de las piezas y notar una sola dimensión o crear un marco crítico estrecho y erróneo.

Con el fin de evitar los efectos borrosos que acompañan el uso de términos genéricos, los errores de la generalización, quisiera explorar un poco más los conceptos de colaboración y representación para reactivarlos dentro del contexto del presente análisis. Mi interés en los procesos de colaboración va más allá de la definición de dos o más personas “trabajando juntas”. Considero que esta es una interpretación mundana y no acierta en definir el sentido de reciprocidad. Los procesos que generan un sentido de agenda y empoderamiento entre los participantes, que de otro modo no hubieran puesto en práctica, eso es lo realmente fundamental dentro de una colaboración. Las exposiciones y obras de arte, desarrollan situaciones para la expresión de múltiples posiciones del sujeto y es a partir de este tipo de intercambios, que la posibilidad de un cambio se activa con especial atención al potencial estético del acto comunicativo. Sobre todo, estos proyectos funcionan como sitios críticos de debate y discusión, una manera de interacción productiva que invariablemente metaboliza los distintos puntos de vista entre los involucrados para producir a su vez distintos puntos de vista para ser discutidos y rebatidos. Dichos procesos son dialécticos por naturaleza y productivos en su sentido de oposición e ínter conectividad.

Los distintos posicionamientos de los sujetos se encuentran unos con otros y catalizan una (re)visión a través de dichas interacciones como resultado de su proximidades tanto física como intelectual. No es de sorprenderse entonces que muchos de estos proyectos han sido aclamados por su naturaleza democrática, a través de la visualización y vocalización de la polis, pero quisiera llevar esta idea un poco más lejos. Estos proyectos no son simplemente representaciones de ideales democráticos, sino que son parte de un proyecto más extenso identificado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe

como “democracia radical.”¹ Esta no es la forma complaciente de participación democrática que a gran escala define muchos sistemas políticos hoy en día., sino la creación de una “esfera pública agnóstica.”² En este punto, la noción de representación dentro de las artes se impregna de un sentido de representación política. El debate y lo contestatario son las piedras angulares de una esfera política sana y considero que lo mismo ocurre con las obras de arte que buscan señalar conflictos que igualmente se funden dentro de los límites de las ciencias sociales. Esto extiende su valor político lejos de la rectificación de algún tipo de alineamiento social. Los proyectos de arte en colaboración y comprometidos socialmente, no deberían de ser subyugados a una función o criterio de alivio ya que esto reduce severamente su compleja naturaleza de dichas prácticas y de los temas que forman su material en bruto. Mientras que muchos de estos proyectos contienen efectivamente algunas fallas ideológicas, (que es inevitablemente un aspecto de autoría) hay también un esfuerzo por representar la verdadera naturaleza plurivalente de dichos temas. El arte después de todo, está más preocupado por cuestionar y proveer respuestas concretas.

Tomando en cuenta estas observaciones, seleccioné como estudio de caso, una exposición reciente de arte social y público. Para este fin, la exhibición *ciudadMULTIPLEcity* en Panamá, provee una serie de parámetros, contextos y situaciones para este análisis dentro del campo artístico. El estudio de *ciudadMULTIPLEcity* permite atravesar las distintas capas de producción: la exposición por sí sola es una especie de Matrushka rusa, que representa múltiples escalas y contextos, cada una señalando “el complejo discurso de la relación entre artista y lugar, re-imaginando el lugar como una situación, una serie de circunstancias, locación geográfica, narrativa histórica, un grupo de personas o una agenda social.”³ Sin embargo muchas preguntas siguen surgiendo dentro de este campo de actividad, específicamente el

¹ Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, 2nd ed. (London: Verso, 2001).

² Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox* (London: Verso, 2000), chapter 4.

³ Claire Doherty, “The New Situationists,” in *Contemporary Art: From Studio to Situations* (London: Black Dog Publishing Ltd., 2004), 8.

actual valor social y los efectos duraderos de dichos proyectos. Espero que a través de que los co-curadores, artistas y obras de arte se involucren en *ciudadMULTIPLEcity* que algunas de estas preguntas se resuelvan en las siguientes páginas.

Una mirada de pájaro

En primavera de 2003, la ciudad de Panamá, se transformó en una plataforma de exhibición, proveyendo un contexto dinámico e indeterminado para la realización de la exposición de arte público *ciudadMULTIPLEcity*. Expandiéndose por toda la ciudad, y surgiendo de momentos impredecibles y lugares poco convencionales, sólo para retroceder en el bosque de signos de los que provienen, los 12 proyectos de *ciudadMULTIPLEcity* eran experimentos dentro de radicales prácticas artísticas urbanas.⁴ Esta exposición socialmente comprometida y de colaboración y arte público no se preocupaba por la habilidad del arte de adornar y embellecer espacios de la ciudad, ni por ofrecer ningún tipo de medida correctiva a las desigualdades de la vida en sociedad que surgen a la vista en un centro financiero global como lo es la ciudad de Panamá. La planeación, diseño e implementación de la exposición fue “definitiva en contra de una exposición pasiva y ‘feliz’ por decirlo de alguna manera. Se pretendía más bien la agitación y confrontación, con el fin de exponer distintas realidades sociales, políticas, económicas, éticas, simbólicas y psicológicas dentro de esta exposición.”⁵ La exhibición tomó otros significados al momento en que ganó apoyo del gobierno local como parte de su proyecto anual de la celebración su centenario. Este hecho imbuyó al proyecto en general de un sentido de orgullo para los habitantes de la ciudad, conectando formas y prácticas culturales locales con una audiencia internacional, delineando la ciudad como un lugar de encuentro para los practicantes itinerantes dentro del mundo del arte.

El diseño para *ciudadMULTIPLEcity* interconectó aspectos de exhibiciones internacionales, proyectos basados en programas de investigación y un modelo de residencia. Un total de 13 artistas fueron invitados a participar en la exhibición: 10

⁴ Gerardo Mosquera and Adrienne Samos, “Riding on a Wild One,” *zingmagazine*, <http://www.zingmagazine.com/issue19/mosquera.html>.

⁵ Adrienne Samos, email to the author, March 26, 2009.

artistas internacionales y 3 artistas panameños.⁶ Como un diseño relativamente abierto y penetrante, fue exactamente la naturaleza múltiple de la ciudad, sus muchas identidades, deseos, sueños, expectativas y fracasos, lo que impulsó el desarrollo de cada proyecto y lo dotó de la (in)materialidad cruda de los distintos proyectos artísticos. Por lo tanto no debe ser sorprendente que uno de los más importantes principios que guiaban la exposición fue la idea de ciudad como un forma de vida protagónica de obras de arte que iban actuar dentro de esto.”⁷ Es una proposición muy emocionante ya que se mueve dentro la rigidez de los periodos de exposición , o exposiciones de temática flexible. Presenta la estructura de la exposición como una posibilidad, particularmente en su flexibilidad y apertura. Sin embargo, una propuesta de este tipo no está desvalida de sus propios parámetros y limitaciones. De hecho, trabajar dentro de la esfera pública presenta problemas completamente distintos y conflictos de logística que son de alguna manera la verdadera esencia de dicha apuesta. Trabajar en el espacio público significa también cuestionar y probar lo realmente “público” del espacio.

Sin embargo, si la ciudad es un protagonista vivo, un agente creativo en el desarrollo de las obras de arte, entonces ¿cuál es la relación que se establece entre ciudad, curadores, artistas y obras de arte? ¿Cómo juega esta interactividad a lo largo de la exposición? En varios grados, parece que estas relaciones son por naturaleza dialécticas. Muchos de los trabajos presentados, fueron desarrollados más con un énfasis en los procesos de trabajo que en el resultado final, al igual que cada concepción dentro de la ciudad es siempre una obra en proceso siempre incompleta. En el ensayo del catálogo los curadores Gerardo Mosquera y Adrienne Samos sugirieron esta relación dialéctica entre las piezas y la ciudad como siempre doblándose sobre si misma, un ciclo imparabile de influencia e interpretación:

Las piezas en ciudadMULTIPLEcity estaban pensadas en moverse en círculo: de la ciudad al arte y del arte hacia la ciudad. Algunas piezas invitaban a participar,

⁶ The list of international artists included: Francis Alÿs & Rafael Ortega, Ghada Amer, Gustavo Artigas, Artway of Thinking, Yoan Capote, Cildo Meireles, Juan Andrés Milanés, Jesús Palomino, and Gu Xiong. Panamanian artists included: Brooke Alfaro, Gustavo Araujo, and Humberto Veléz.

⁷ Gerardo Mosquera and Adrienne Samos, “Art with the City,” in *ciudadMULTIPLEcity: Arte Panamá 2003* (Amsterdam: KIT Publishers, 2004), 31.

otras no, pero ambos las obras en sí y los métodos de trabajo de los artistas, generaron múltiples diálogos con la metrópolis, su gente y su imaginario.⁸

Este tipo de relación de trabajo es de constante flujo. Con cada vuelta del círculo, se encuentran nuevas perspectivas y la información se metaboliza. Este proceso dialéctico es el fundamento creativo de las piezas que intentan existir y hacer visible los aspectos del entorno urbano que permanecen en constante estado de cambio. Esta forma dialéctica hace que el arte sea mucho “más vulnerable respecto a la manera en que es entendido por diversas audiencias.”⁹ Me atrae especialmente esta idea de vulnerabilidad del arte, ya que posee un sentido de prosperidad del proceso artístico así como de la inestabilidad del mensaje artístico: siempre está, y casi a propósito, abierto a la interpretación. Para ahondar más en los procesos de trabajo de los curadores, artistas y colaboradores, voy a considerar un ejemplo específico dentro de la exposición: las instalaciones escultóricas en la calle de Jesús Palomino, tituladas *Vendedores y paracaidistas*.

Art/Life in the Streets

Las instalaciones en la calle realizadas por el artista español Jesús Palomino exploran las barreras sociales dentro de la ciudad de Panamá. Las construcciones de Palomino señalan conflictos de clase, raza y marginalidad junto con las tensiones sociales o lucha de clases implícitas, mientras permanecen en varios espacios de la ciudad. Colectivamente, dichas instalaciones se titulan *Ambulantes y paracaidistas*, 2003, una referencia directa a la economía informal y la vida improvisada de los paracaidistas en la ciudad. Llegando a la ciudad de Panamá, Palomino destaca el hecho de que quedó “profundamente impresionado por los mercados en las calles y por las estructuras informales construidas por los mismos vendedores,” por lo tanto su propuesta inicial para *ciudadMULTIPLEcity* fue “colocar un mercado ficticio en las calles de Panamá.”¹⁰ Trabajando conjuntamente con el co-curador Gerardo Mosquera, Palomino

⁸ Ibid., 34.

⁹ Gerardo Mosquera and Adrienne Samos, “Riding on a Wild One,” zingmagazine, <http://www.zingmagazine.com/issue19/mosquera.html>.

¹⁰ Jesús Palomino, email to the author, February 17, 2009.

eventualmente decidió fabricar una serie de *impromptu* puestos para ser colocados estratégicamente en locaciones provocativas a lo largo de la ciudad. Como resultado, estas estructuras improvisadas, no estaban protegidas y estaban amenazadas diariamente con ser desmanteladas o vandalizadas. De hecho, varias de estas estructuras fueron quitadas permanentemente, antes de que concluyera la exhibición.¹¹ Viendo el otro lado, fue la clase SOCAL alta quien representó dichas amenazas, ya que percibieron estas estructuras como intrusiones poco deseables dentro de sus centros comerciales lujosos y sus colonias manicuradas.

La vida de muchos vendedores informales y de comunidades de paracaidistas en Panamá está definida por su precariedad. Con una referencia a sus actuales condiciones de vida, fue muy sugestivo que los espacios de su habitar están de igual manera contruidos con materiales precarios e improvisados. De este modo, la estructura de las comunas toma un gran significado simbólico, se convierte en la expresión visual de la vida de aquellos que viven y trabajan ahí, es una representación de su inestable posición dentro de la vida en sociedad. El crítico de arte y curador Bennett Simpson señala la intención material de las estructuras de Palomino, extendiendo la dimensión estética de la obra a través de la crítica:

Palomino construyó una serie de estructuras precarias y las situó en estacionamientos, en la parte trasera de departamentos y en avenidas del centro. Fabricadas de materiales de construcción y pintadas de colores fuertes como azul y rojo, las estructuras recordaban puestos de fruta abandonados o refugios para el sol. Como mucho del trabajo dentro de la exposición, los falsos puestos llamaron la atención a una problemática oficial que Panamá puede escoger seguir ignorando...¹²

Lo que surge de este énfasis en la materialidad es la idea de que la ciudad, nuevamente, juega un papel fundamental en la creación de las obras. En este caso, la ciudad, casi literalmente permite la fabricación de las instalaciones a partir de la acumulación de cascajo y escombros. Resulta fundamental para la naturaleza conceptual del proyecto que los mismo materiales y los métodos de fabricación fueron empleados para crear estas

¹¹ Adrienne Samos, email to the author, March 26, 2009.

¹² Bennett Simpson, "Multiple City: Arte Panama 2003," *Third Text* 17, No. 3 (Sept. 2003): 293.

estructuras. Aquí ocurre una convergencia de conciencia y estética social. No es importante únicamente el hecho que Palomino utilizó tipos de materiales similares, sino también, la manera en que los empleó con especial atención en la forma y necesidades de la arquitectura informal

Sin embargo, la provocación causada por estas estructuras, situadas en espacios públicos específicos, en la ciudad de Panamá, contrastaron en gran manera con la reacción contemplativa y/o indiferente que causan las piezas exhibidas en los muros de las galerías. Esto revela “el alcance que tienen estos espacios ‘neutrales’ en las implicaciones críticas y sociales del arte..”¹³ Las reacciones y respuestas que recibieron *Vendedores y paracaidistas*, fueron muy poco favorables y provenían de diversos ángulos y comprendían distintos niveles de ferocidad. Mientras Palomino no estuvo presente durante la entera duración del proyecto, y a su vez uno conocía la controversia que surgió en torno al trabajo, únicamente de fuentes secundarias, el artista admitió que no había previsto esta clase de debate acalorado que surgió en las calles y en los medios, como resultado de su trabajo.¹⁴ Entonces, ¿cuál fue el motivo de que su trabajo causara tal conmoción? ¿Cuál era la premisa del debate? ¿A quién afectó directamente y de qué manera? El crítico de arte Craig Garrett, en *Art Nexus*, saca la controversia a la luz:

Fuera del contexto de la galería, estas delicadas estructuras de papel, plástico, láminas y otros materiales efímeros, tocaron una de las características únicas de la ciudad de Panamá: la aguda división entre propietarios, los mayores beneficiarios de la economía abierta basada en tratados de libre comercio, y las familias que luchan juntas por mantener una forma de vida en lo que es virtualmente el mismo espacio físico.¹⁵

Es la naturaleza del paracaidismo y la economía informal habitar espacios dentro de la ciudad que se encuentran abandonados, que están embargados o que han caído en desuso. A pesar de ser prácticas ilegales, la fuerza anti-paracaidismo y las leyes del ambulante son por lo general inconsistentes y esporádicas, permitiendo que muchas de estas

¹³ Adrienne Samos, “Vendors and Squatters, Jesús Palomino,” in *ciudadMULTIPLEcity: Arte Panamá 2003*, ed. Gerardo Mosquera and Adrienne Samos (Amsterdam: KIT Publishers, 2004), 141.

¹⁴ Jesús Palomino, email to the author, February 17, 2009.

¹⁵ Craig Garrett, “Multiple City: Panamá 2003, Fundación Arte Panamá,” *Art Nexus* 2, No. 49 (August 2003): 94.

manifestaciones se conviertan en semi-permanentes. Comúnmente, la efectividad de estas normas se lleva a cabo cuando las estructuras ilegales cruzan la línea socioeconómica y esto tiene que ver directamente con la visibilidad y proximidad. La presencia de estos individuos es tolerada, siempre y cuando permanezcan fuera del alcance de la vista de ciertas colonias

Para *ciudadMULTIPLEcity*, Palomino y su equipo conformado por artistas locales, urbanistas y un carpintero local llamado Víctor, realizaron el trabajo de vendedores ambulantes y paracaidistas, pero en una forma muy limitada. Sin embargo, a través de esta acción, sustento de vida de Palomino (es decir, su carrera artística, trayectoria y reputación) se convirtieron intrínsecas con las de aquellos individuos a los que apuntaba en su trabajo. De una manera simbólica, Palomino estaba haciendo resurgir los medios necesarios para su propia supervivencia. Sin embargo, la premisa era casi la misma: en el proceso colaborativo, el artista mantiene una posición privilegiada, cierto sentido de autonomía, y a su vez envía esta autonomía a la vulnerabilidad de las múltiples fuentes involucradas. Palomino construyó una situación y después se marchó, permitiendo que la obra se adaptara y que otros la adaptaran. Es importante mencionar que el permiso para que Palomino acomodara estas estructuras en sus varios contextos, se logró gracias a un acuerdo con los propietarios, y sobre todo gracias al hecho de que eran (solamente) obras de arte. Pero justamente esta fue la gran hazaña realizada por Palomino, después de todo, donde el arte transforma la realidad, se convierte en algo más real que la vida misma al incitar acciones y debates que de otra manera permanecen presentes pero inarticulados.

Conclusión

Como mencioné anteriormente, es revelador considerar estos proyectos como instancias dentro de un marco conceptual mucho más amplio, como un proyecto activo que se relaciona con la teoría de Laclau y Mouffe de la “democracia radical.” Al respecto, estoy completamente de acuerdo con la declaración realizada por el afamado curador internacional Fulya Erdemci, quien dijo: “Para mí, la *raison d’être* de cualquier proyecto

en un espacio público es crear un contraste que desdoble un conflicto e incluso añadir aún más conflicto para hacerlo visible.”¹⁶ Este sentimiento resuena profundamente en el concepto de “democracia radical” señalado por Mouffe y Laclau. La crítica de arte y curadora Barbara Steiner describe como:

“Democracia radical” demanda ‘la creación de nuevas posiciones del sujeto que permitan la articulación común, por ejemplo, de anti-racismo, anti-sexismo, y anti-capitalismo. Estas luchas no convergen simultáneamente. Con el fin de establecer equivalencias democráticas un nuevo ‘sentido común’ es necesario... no es un hecho de establecer una mera alianza entre intereses comunes , sino de modificar la identidad de las fuerzas”¹⁷

El proceso de identificación que resulta de la aprehensión de factores sociopolíticos, dan forma a las diferentes constituciones o las definiciones laxas de comunidades, pero estas no son definitivas o completas. Representación es siempre un devenir y a la vez resbaladiza, surgiendo y retrocediendo, oscilando entre visibilidad e invisibilidad. Además, desde un punto de vista estético, posiblemente una forma de pensar sea es que el éxito de dichos proyectos es la manera en formular la aproximación del propio proyecto y su grado comunicativo. Esto tiene que ver con la poco común habilidad de los curadores y artistas para desarrollar sistemas de comunicación, de diálogo y debate entre varios grupos de personas que posiblemente de otra manera no generen esos lazos entre sí a pesar de que ocupan el mismo espacio. Me parece que frecuentemente, estos grupos son compatriotas irreconocibles en la vida diaria y en la materia urbana de las ciudades que habitan. El poder de estos proyectos, entonces reside en su habilidad para prestar atención en dichos procesos de reconocimiento.

Estos procesos desarrollan a la vez, autoconocimiento y conocimiento del “otro”. Como funciona a nivel individual, parece seguro que mencionar que lo mismo puede ser empleado para cuerpos colectivos e incluso para la sociedad en general. Es sabido que la crisis propicia cambio, y estas obras de arte crean situaciones donde yacen momentos de crisis y provocación. Este proceso afecta tanto al conocimiento de uno mismo como el de

¹⁶ Ingrid Commandeur, “Interview with Fulya Erdemci,” Metropolis M, <http://www.metropolism.org/features/fulya-erdemci-new-director-of-sk/>.

¹⁷ Barbara Steiner, “Radical Democracy, Acknowledging the Complexities and Contingencies,” SUPERFLEX, <http://www.superflex.net/text/articles/acknowledging.shtml>.

el otro y ver esto desde una nueva perspectiva constituye un cambio significativo. El potencial de crecimiento es además el potencial de crecer en conjunto y por separado, la dirección de dicho proceso esta influenciad en gran medida por la calidad y tipo de la experiencia interactiva creada por artistas y curadores en colaboración con distintos tipos de público. Finalmente la mera posibilidad de hacer lo invisible visible, de excavar la tensiones sociales y las dinámicas de poder entre una sociedad global y local, *in situ*, logrará expandir nuestro conocimiento de nosotros mismos, de cómo vivimos y de por qué las cosas son como son. Equipados con dicho conocimiento, podemos comenzar a considerar otras alternativas, otras maneras de existencia que nos quiten el cascarón de autocomplacencia y buscar una forma de vida más informada.