

Dia-Tekhnē

Diálogo a través del arte

Alex Carrascosa



bakeaz
gernika gogoratzuz

RED GERNIKA

Dia-Tekhnē

Diálogo a través del arte

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación de la Dirección de Promoción de la Cultura (Artes Plásticas) de la Viceconsejería de Cultura, Juventud y Deportes del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, y de la Asociación de Investigación por la Paz Gernika Gogoratu.



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

KULTURA SAILA

DEPARTAMENTO DE CULTURA

GERNIKA  **GOGORATUZ**

Centro de Investigación por la Paz, Bakearen Aldeko Aztertegia, Peace Research Center,
Fundación Gernika Gogoratu, Gernika Gogoratu Irakunde, Gernika Gogoratu Foundation.

Dia-Tekhnē

Diálogo a través del arte

Alex Carrascosa



Colección Red Gernika

Directora de la colección: María Oianguren Idigoras

Ilustración de cubierta: *Elkarrizketarako aulkiak · Chairs for Dialogue · Sillas para el diálogo*, Alex Carrascosa (2009). Imagen digital sobre fotografías de estudio de Patricia Merino y expuesta junto al poema *Haizearen koloreak* (Los colores del viento), de Kirmen Uribe (2009), en la muestra internacional *Dialogue among Civilisations*, organizada en Durban por la organización Art For Humanity con motivo de la Copa Mundial de Fútbol Sudáfrica 2010.

© Alex Carrascosa, 2010

© Bakeaz, 2010

Plaza Arrikuibar, 3-1.º dcha. • 48008 Bilbao

Tel.: 94 4790070 • Fax: 94 4790071

Correo electrónico: bakeaz@bakeaz.org

<http://www.bakeaz.org>

© Gernika Gogoratuz, 2010

Artekalea, 1-1.º • 48300 Gernika-Lumo

Tel.: 94 6253558 • Fax: 94 6256765

Correo electrónico: gernikag@gernikagogoratuz.org

<http://www.gernikagogoratuz.org>

ISBN: 978-84-92804-03-0

Depósito legal: BI-1880-2010

Nire gurasoei.

*Martxuri,
Hasier eta Naiari:
Maitasunaren
eta koherentziaren
nire eguneroko
laborategi-tailerra.*

Haizearen koloreak

Gure aitarentzat, haizeak koloreak zituen:
Bazegoen haize beltza,
itsasotik sartzen zen haize hotza.
Eta baita haize gorria ere,
lautada handietatik zetorrena, hotza bezain lehorra.
Arrantzaleek haize berdea ere ezagutzen zuten,
itsasoan ardiak sortarazten zituena.
Eta haize errea, basamortuko haize beroa.

Gaur badirudi bat bakarra dela haizea,
«lurrazalarekiko higitzen den aire-masa»,
horixe besterik ez.

Haizea da bala eta pistolaren kolpekariaren artean
dagoen tarte, haizerik ilunena.
Baina gu bion artean dagoena ere haizea da.
Haizea da elkartzen gaituena,
koloretako haizea.

Kirmen Uribe (2009)

Los colores del viento // Para mi padre, el viento tenía colores: / Había un viento negro, / El viento frío que entra desde el mar. / Había uno rojo, que provenía de las grandes llanuras, / Un viento frío y seco. / Los pescadores hablaban de un viento verde, / Aquel que creaba figuras de ovejas en el mar. / Y un viento quemado, el del desierto. // Hoy parece que el viento es sólo uno, / «una corriente de aire producida / naturalmente en la atmósfera». Nada más. // Hoy parece que el viento es sólo / el espacio que queda entre la bala y el cañón, el más frío y desolador. / Sin embargo, nunca olvidas que lo que hay / entre los dos es también viento. / El viento es lo que nos une.

Índice

Prólogo. Pintando la paz <i>William Kelly</i>	13
Prefacio	17
Agradecimientos	19
I. Introducción al Dia-Tekhnē: Plástica Relacional y Asamblea CreActiva	23
Plástica Relacional	23
BatzArt o Asamblea CreActiva	25
II. Características del Dia-Tekhnē	27
Plástica Relacional	27
BatzArt o Asamblea CreActiva	30
III. ‘Artificación’ de la realidad y arte relacional.	
Antecedentes histórico-artísticos I	33
El baniano o árbol-rizoma del arte moderno	33
Ramal 1: del ensamblaje al ‘Site Specific’	37
Ramal 2: de la pintura al ‘environment’, del ‘environment’ al happening	38
El cruce del ramal de la pintura con el ramal de la performance	42
Ramal 4: del surrealismo a la Internacional Situacionista	51
Ramal 5: del conceptual al activismo	53
Medios de activismo	56
Arte Relacional	74
IV. De la denuncia de la guerra al anuncio de la paz.	
Antecedentes histórico-artísticos II	81
Denuncia periódica de los ‘desastres de la guerra’	81
El bombardeo de Gernika	88
Desvelamiento de las causas de la guerra	93
La guerra de Vietnam	100
Continuación cronológica e histórica	102
Crónica clandestina de los ‘desastres de la guerra’	115
Del anuncio afectivo de la paz a su construcción efectiva	116

V. Del realismo socialista a la realización social.	
Antecedentes histórico-artísticos III	125
El marxismo y las artes: el realismo socialista	125
Primera transformación del marxismo: la nueva izquierda	126
Segunda transformación: de los bloques este-oeste a los bloques norte-sur	129
Tercera transformación: la rotación de las líneas de quiebra	131
Upperground y quintacolumnismo	134
Hacia la realización social	137
.....	
VI. Ampliación del imaginario para el abordaje de conflictos	143
Del imaginario dicotómico y lineal en blanco y negro...	143
... al imaginario reticular y esférico en color	153
Mitología relacional	154
Escenarios lineal-bipolar y circular-multipolar: conflicto = 'conflujo'	158
.....	
VII. Activación de espacios estéticos de confluencia y relación entre personas	161
El lugar físico	161
El lugar cultural	164
Habilitación genérica de áreas estéticas de confluencia y relación entre diferentes personas	167
.....	
VIII. Gestión de espacios estéticos de confluencia de personas:	
Plástica Relacional	171
Regla n.º 1: lenguaje abstracto y/o figurativo no referencial	173
Regla n.º 2: ciclo de colores del círculo cromático	176
Ejercicios performativos de Plástica Relacional: Mandala-Circus sobre espacio vacío y Wiphala Intercultural sobre espacio prefigurado	179
.....	
IX. Plástica Relacional sobre espacio vacío: Mandala-Circus	181
Introducción al Mandala-Circus	181
Desarrollo del Mandala-Circus: de la casa a la calle, de la calle a la plaza	182
Recursos de Dia-Tekhnē o diálogo a través del arte	193
Sistematización de impresiones y comentarios de actoras y actores	195
Textos de actoras constituidas en performers	197
.....	
X. Plástica Relacional sobre espacio prefigurado: Wiphala Intercultural	201
De la Wiphala originaria a su versión intercultural y mestizada	201
Desarrollo de la Wiphala Intercultural	205
Del conceptual a la performance y al arte público	209
.....	
XI. BatzArt o Asamblea CreActiva y activación de espacios estéticos de democracia directa	211
Origen del BatzArt	211
Evolución del BatzArt o Asamblea CreActiva	213
Conclusión y cierre entreabierto	228
.....	
Epílogo. El camino del artivismo	
<i>Iñaki Arzoz</i>	231
.....	
Bibliografía	235
.....	
Catálogo de imágenes a color	249
.....	

Prólogo

Pintando la paz

¡La paz: vaya imagen haría!

El arte ha estado los últimos quinientos años jalonado de imágenes maravillosas que tratan de la comunidad; jalonado también de obras individuales que constituían enérgicas declaraciones contra la guerra y la violencia. Durante el siglo xx varios artistas, además de crear sus propias obras, se reunieron en grupos y formaron movimientos e, individualmente, otras y otros artistas crearon también obras que, precedidas por Goya, han ayudado a fomentar un propósito social en el arte: Rivera en México, Kollwitz en Alemania, Counihan en mi propio país, Australia. Y conmovedoramente, la más famosa pintura de Picasso, el *Guernica*, retrató la atrocidad del bombardeo contra un pueblo pequeño —el lugar de donde proviene el trabajo presentado en este libro—. Este pueblo, conocido por su nombre original en euskera, Gernika, se ha convertido, coherentemente, en uno de los centros mundiales por la paz y el arte.

Para mí, es de gran ayuda tener en mente este contexto mientras considero los proyectos de Alex Carrascosa y sus colaboradores —artistas visuales, profesionales del teatro, poetas, estudiantes, miembros de la comunidad y otros—.

Su investigación anterior (también sobre arte y paz) lo llevó a Gernika, y puedo atestiguar la evolución de su trabajo en este libro desde la conmemoración del bombardeo en abril del 2001. A partir de esta fecha, Alex inicia un diálogo activo con Ricardo Abaunza (artista y director de la Kultur Etxea), Iratxe Momoitio (directora del Museo de la Paz de Gernika) y Juan Gutiérrez al principio y María Oianguren después (sucesivos directores del Centro de Investigación para la Paz Gernika Gogoratuz). Todas y todos ellos han propiciado una comprensión internacional de la genuina participación del arte en el diálogo hacia la paz, y el trabajo de Alex ha sido clave en este sentido.

Un crítico de Melbourne escribió una vez que «el arte que retrata la violencia y la guerra es mucho más convincente que el arte que retrata la paz». Reivindiqué entonces lo «genuino», porque en el pasado —y hoy día en buena medida— ha habido un gran número de profesionales del mundo del arte que desestimaban obras basadas en conceptos tales como *amor*, *justicia*, *paz* e *ideales* y, en consecuencia, muchas y muchos artistas no han sido sinceros al retratar dichos temas. En cambio, el arte vinculado a palabras como *violencia*, *guerra* o *conflicto*, o incluso sin ideales o sin contenido perceptible, ya fuera social, político o espiritual, ha sido a menudo expuesto y dado por bueno.

Es como si nuestro circuito mental hubiera sido configurado para aceptar el hecho de que la violencia no sólo es inevitable sino integral, hasta el punto de remitir a ella nuestras opciones artísticas. Desde la industria militar se dice que la paz verdadera es inalcanzable y sumariamente se descarta de toda discusión o de ser, siquiera, considerada. Hay un continuo esfuerzo por ocultar los avances de la paz a favor del «evento principal», esto es: la guerra y el elenco de violencias generadas en el seno de sociedades agresivas.

Varias citas han motivado estas reflexiones; mencionaré tres.

Suele afirmarse que la *paz* es el estado de una sociedad cuando no está en *guerra*. Esta aserción debe ser cuestionada. La palabra *paz* no debería utilizarse en este contexto. Por ejemplo: entre las dos guerras del Golfo, cuando los Estados Unidos, según esa creencia, estaban en *paz*, se cometieron cada año aproximadamente 20.000 homicidios, y hasta 1,3 millones de estadounidenses fueron encarcelados por cometer crímenes. Así y todo, sigue perpetuándose el mito una y otra vez, de país en país: «estamos en *paz*». Se trata de una aserción nada ingenua, sino enormemente interesada, utilizada por los gobiernos, los ejércitos y los medios de comunicación, que no permiten otra interpretación en sus pronunciamientos. Para ellos éste es el significado que tenemos que aceptar, y, durante generaciones, así lo hemos hecho. Cualquier otro significado de la palabra *paz* es inclasificable, no debe existir, no existe. La única explicación es que los poderes no son capaces de comprender la paz o su verdadero significado. El filósofo William James ha escrito que «los fenómenos inclasificables dentro del sistema son considerados falsos». Tal es el desafío para todos aquellos que, fuera del sistema, intentan establecer un conocimiento más profundo de la paz verdadera.

En opinión de una de estas personas, Jokin Alberdi Bidaguren, profesor de derecho constitucional de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, «tenemos que aprender nuevas maneras de percibir nuestro mundo y cambiarlo». Me quedé con la expresión «nuevas maneras de percibir» y consideré sus implicaciones. Leí entonces una entrevista al Dr. David Kessler, profesor de pediatría, epidemiología y bioestadística en los Estados Unidos, que explicaba cómo diferentes tipos de aprendizaje, con el tiempo, alteran nuestros «circuitos» incluso hasta el punto de que cierta forma de aprendizaje es crónicamente autodestructiva, y lo que me llamó la atención es que esto, no obstante, se podía cambiar —«la rehabilitación es un nuevo aprendizaje; crea un nuevo sistema de circuitos neurales encima del viejo aprendizaje»—, lo cual me sugirió que podemos transformar lo que nos ha sido culturalmente inculcado y nos dicen es inevitable. Kessler indica que podemos realinear cuanto queramos y valoremos y recomienda que lo hagamos por nuestro propio interés.

Yo he llamado a este compromiso incondicional con los viejos valores el «Síndrome del Sagrado Principio». En el derecho inglés se llama *Stare Decicis* (Principio Sagrado) a aquellos precedentes percibidos como autoritativos, vinculantes y de obligada observancia: porque así es como lo hemos vivido, así es y ¡así debe ser por siempre!

En un mundo enfermo, que sufre y está en peligro de ver extinta la especie humana como consecuencia de una impuesta catástrofe medioambiental, por no hablar de la guerra y de las violencias, parece que una nueva forma de aprendizaje no sólo tiene mucho sentido sino que es absolutamente necesaria.

Un nuevo aprendizaje, para mí, es parte de cuanto trata el novedoso trabajo de Alex Carrascosa.

En la última década del siglo xx las organizaciones de Gernika arriba mencionadas emprendieron un profundo y significativo diálogo y dieron un giro demostrable y sostenible constituyéndose en agentes líderes de la vinculación del arte y la paz. Artistas de

todos los rincones del mundo llegaban a Gernika con motivo de la conmemoración anual del bombardeo y las Jornadas de Cultura y Paz, de los bienales Encuentros de Arte y Paz y de otras tantas actividades, como el V Congreso Internacional de Museos por la Paz en el año 2005. Durante este tiempo han tenido lugar numerosas instalaciones, actuaciones, acontecimientos artísticos y exposiciones.

De estos encuentros se desprende un maravilloso mensaje al mundo: la Declaración de Gernika sobre Arte y Paz, un documento colectivo (<http://www.artandpeaceguernica.org/es/manifiesto.html>). «Solistas de preciosas canciones se unen para formar un coro mundial» y la red da ya la vuelta al mundo.

Fue Alex Carrascosa, artista excepcional por derecho propio, que aplicó la idea de múltiples participantes en un proceso artístico, vinculado creativamente a la resolución de conflictos y a la construcción de paz, y con un profundo y arraigado conocimiento de la cultura vasca y de la práctica artística, quien comenzó a desarrollar su propia teoría del arte como forma de implicación de grupos grandes, del arte como un diálogo de paz, del arte como un proceso para entender (y trascender) la naturaleza de «territorios» y «fronteras» descubriendo las posibilidades que surgen de nuestra interacción en un diálogo visual con otros y otras cuyos espacios se tocan y relacionan con los «límites» de nuestro espacio.

En un sentido metafórico, Alex ha articulado no el «conflicto de culturas», que es como nuestros gobiernos a menudo empiezan sus discursos, sino la «confluencia de culturas». Como tal, dentro de la teoría, del concepto, y dentro de la aplicación, vemos una práctica única que trata las poéticas y posibilidades de paz. Por su propia naturaleza, se aparta de la expresión heroica del individuo y provee espacios donde la evolución del trabajo es en sí sinónima de la evolución en la comprensión de una humanidad común.

El trabajo de Alex Carrascosa se une al de las personas que se adentran en un territorio inexplorado donde cada paso es nuevo, donde cada idea ha sido analizada contra la historia; eventos contemporáneos y expectativas que nos embarcan en un viaje comunal hacia un lugar en el que los fundamentos de nuestra esperanza y aspiraciones se expresan a una escala magnífica.

William Kelly
Nathalia (Australia), 2009

Prefacio*

El 25 de abril del 2001 Juan Gutiérrez, entonces director del Centro de Investigación para la Paz Gernika Gogoratuz, me invitó a participar con una ponencia en las XI Jornadas Internacionales de Cultura y Paz, a un día del 64.º aniversario del bombardeo de Gernika, en la Escuela de Ingenieros de Bilbao. Después de analizar la afección de la violencia en el arte, desde el testimonio directo o en solidaridad con las víctimas, yo propuse algunos ejemplos de reconciliación y cerré la exposición con una experiencia personal y azarosa acontecida durante el taller de expresión plástica que por ese tiempo impartía en Gaurgiro, el Círculo de Actualidad de la Universidad de Deusto:

Extendimos papel estraza como un mantel sobre dos mesas unidas longitudinalmente, cada persona ocupó su sitio sentada frente a su parcela de dibujo, folio virtual, hasta pintarla entera; entonces, las animé a levantarse, a dejar las sillas y pintar de pie, a acercarse al dibujo de la compañera o del compañero; cuando estaban ya casi tocándose les dije: «Imaginaos que este papel es un mapamundi y cada una, cada uno de vosotros un pueblo con su cultura y lenguaje; tratad ahora de armonizar las fronteras, de unir vuestros dibujos armónicamente con el del vecino o el de la vecina». Así, de la individualidad al equipo, construyeron entre todas y todos un mural del que se sienten orgullosos y que suele estar permanentemente expuesto en el taller.

Nació aquí (sin saberlo) el proyecto DIA-TEKHNE.

En adelante, siendo María Oianguren directora de Gernika Gogoratuz, la colaboración con el centro ha sido permanente. Desde el 2003 y año tras año, se me ha encargado la confección de la imagen de las Jornadas de abril, lo que como artista ha supuesto para mí un proceso inverso al que preconizara Mao Zedong en Yenán: en vez de *templar* mi arte hacia el nivel comprensible del no artista, es el no artista quien temple mi «realismo social» hacia el grado de evolución de los estudios de paz; me veo obligado a compartir mi cuaderno de bocetos con el equipo y, desde entonces, dejo de trabajar «desde mí» para trabajar «con las y los demás».

A primeros del 2004 inicié una investigación conceptual y gráfica sobre *claves estéticas no dualistas en la cultura vasca* que contribuyan a *desarmar* la polarización y la frontalidad política, cultural y social en nuestro seno. Este estudio y una primera sis-

* Extracto de la ponencia «De la pintura al activismo», presentada en el MARTadero Vivero de las Artes de Cochabamba por Alex Carrascosa el 19 de junio del 2009, como clausura de las Jornadas de Arte y Cultura de Paz a cargo de la Embajada de España en Bolivia.

tematización de las variables de DIA-TEKHNĒ se presentaron por separado en el V Congreso Internacional de Museos de la Paz celebrado en Gernika en mayo del 2005, y fue en el claustro de la vieja Universidad de Oñati (hoy Instituto Internacional de Sociología Jurídica) donde, con motivo del curso de verano *La sociología jurídica al servicio de los derechos humanos en los procesos de paz*, en julio del 2006, el pliego de papel extendido se cruzó, sincrónicamente, con la escultura *Lurra eta Bilargia* (Tierra y Luna, 1955), de Jorge Oteiza: las dos líneas, laboratorio conceptual y taller performativo, se unieron.

Agradecimientos

Para la confección de este libro en concreto, a Ahmadul Haque por encontrar los cauces; a Iñaki Arzoz por la bibliografía, por el cajón de libros, por sus consejos y por el epílogo; a William Kelly por el prólogo; a Fiachra McDonagh por su traducción; a Alba Sanfeliu (Escola de Pau) por sus contribuciones; a Natalia Gómez-Acebo, Javi Nevado y Nadia Barkate (ANTI), por sus sugerencias y aportaciones: a todas ellas y ellos, por su amistad, su generosidad y compromiso artista. A Kirmen Uribe, por *Hai-zearen koloreak*. A Patricia Merino; a Daniel Hernandez Salazar; a Sabino Ormazabal; a Mercedes Esteban (Bakeaz); a las Mercedarias de Egino: Irene, Isabel, Julia, Nekane, Tere y Teresa. Y a Blanca Pérez (Bakeaz), por sus mil y una contribuciones para hacer este trabajo inteligible.

Para la fluencia (y confluencia) del proyecto DIA-TEKHNĒ en general y más o menos cronológicamente, a Javi Alutiz y a Marta Mendia, por haberme ofrecido el laboratorio-taller de Gaurgiro, y a Bea Markina, Carlos Sáez y Gaizko Cirión, por ofrecerme el laboratorio-taller del Topaleku.

A Juan Gutiérrez y a María Oianguren, por su amistad y por haberme abierto, figurada y literalmente, las puertas de Gernika Gogoratuz. A Iratxe Momoitio, directora del Museo de la Paz, a Rikardo Abaunza, director de la Casa de Cultura de Gernika, y a Josu Ugarte, director de Bakeaz: a todas y todos ellos por su confianza y apoyo.

A Jorge Oteiza. A los pintores Xabier Morrás y Mino Cerezo Barredo, y a William Kelly, pionero del activismo, por ponerme en camino.

A las personas que han contribuido y contribuyen a dar vida al DIA-TEKHNĒ. Además de Ahmadul y María, al resto del equipo y familia de Gernika Gogoratuz (alfabéticamente): Jokin Alberdi, Guillermo Artunduaga, Nekane Bilbao, Nikita Bykov, Fernando Cruz, Javi Fernández, Iñaki Goitia, Anna León, Fiachra McDonagh, Pedro Música, Daniel Nina, Naiara Ormaetxea, Vera Podornaya, Andreas Schaefer, Mireia Uranga...

Y más allá de Gernika: a Alejandra Castillo, a Fabiola García y a Mario Minera (CALDH, Centro de Acción Legal en Derechos Humanos) y a los líderes mayas Elías Julajuj Bixcul, de Sololá, y Rosario Ixkoq'ij Jolón; a Arley Valencia Piranga (Comité Regional de Indígenas del Orteguaza Medio Caquetá) y a Marta Piranga (Pueblo Indígena Coreguaje); a Birgit Fritz (TDU-Wien); a Carmen Magallón (Fundación Seminario de Investigación para la Paz); a Chené Gómez y Marta Mercadé (Creart); a Edurne Aranguren; a Egoitz Gago, Elisa García e Iñaki Landa; a Elisabet Santpere; a Enrique Ipas (Ansó); a Gonzalo Prieto (Gráficas Goya); a Idoia Orbe (Museo de la Paz de Gernika); a Isabel González Rojo; a Jordi Grané y Sònia Miguel (Drala); a Josep M.^a Font

(Fundación Pere Tarrés); a Kimetz E. Munitxa y Aiert Buruaga; a Ludo Docx; a Luis Mario Martínez (Intrapaz, Universidad Rafael Landívar); a Luz Adriana López (Grupo de Investigación en Arte y Paz de la Universidad Javeriana de Cali); a Manuel *Chepe* Cruz (Florencia) y Jorge Vergara (El Doncello, Caquetá); a Mario Zubiaga (Parte Hartuz); a Marisa Di Martino; a Miquel Tort (Solomediación); a Mireia Nogués (Can Jonch); a Neruda Díaz Martínez y Nelsy Teresa Mancilla (Fundacomunidad); a Nora Ziarsolo (Kaji Tulam); a Núria Mateu Almacellas (Complementum); a Oier Plaza, Antton Gorriño y Leire López (IEUP! Gazte Asanblada de Gernika); a Rafael Grasa (Instituto Catalán Internacional por la Paz); a Sanjoy Ganguly (Jana Sanskriti); a Vicent Martínez-Guzmán, Irene Comins Mingol y Adela Almela Escrig (Máster Internacional en Estudios de Paz de la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana); a Roberto Solarte (Universidad Javeriana de Bogotá); a Txotxe Andueza (*Gara*); a Víctor Urrutia y Loli Asua; a Yolanda Muñoz y María Eugenia Ramos (Gizagune).

A Sergi Farré, consejero cultural de la Embajada de España en Bolivia, por disponer la presentación oficial, exposición y realización del proyecto DIA-TEKHNE en La Paz y Cochabamba; al embajador de España en Bolivia, Ramón Santos, por su confianza y hospitalidad; a Ramiro Molina, director del MUSEF (Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia), por acoger la exposición del DIA-TEKHNE; a Norma Campos, a Gabriel Barceló, a Ericka Hannover, a Héctor Quisbert y a Maggy *Magic* Cossio por su amistad cotidiana y por haber convertido el activismo en arte; a Elvira Espejo y Carlos Soria por sus conceptos y enmiendas; a Fernando García, creador y director del MARTadero Vivero de las Artes de Cochabamba.

A las y los participantes —actoras y actores— devenidas y devenidos en performers, en concreto: a Elías Julajuj, a Alejandra Barrera, a Carina Kerle y a Julia Lara Martí.

Y, por supuesto, las y los participantes —actoras y actores— de las muchas *protoexperiencias*, talleres y performances de DIA-TEKHNE, entre ellas y ellos (cronológicamente): a Cris, Joseba, Naza, Onditz, Rosa y Santos, de Gaurgiro; Avelino, Begoña y Joaquín, y Marta, del Topaleku; a Aloña, Beñat, Iomara y Uma, de Astra; a David, Íñigo, Javi, Julen, Inma, Isa, Nerea, Nicola, Núria, Peio y Vero, del proyecto Imagine Peace; a Ana, Arturo, Celia, Conchi, David, Gema, Gonzalo, Mariaje, las dos Martas, Nieves, Noemí, Pepe, Virginia, de Zaragoza; a Andrea, Bibiana, Bryan, Camilo, Carolina, Harnel, Juan Carlos, Leonardo, Luisa, Pao, Pily, Tatiana y el resto de las y los participantes del V ConCierto Ciudadano de Cali; a Alina, Amaia, Anna, Clio, Elisabeth, Erich, Juan, Simina, Verena, del Mandala-Square en el Ragnarhof (Viena); a Alí, Bittor, Itziar, Jon, Julio, Rosa, Rufino y Wilson, del Primer Mandala-Circus en la Kultur-Etxea de Gernika; a Becky, Bethan, George, Giffe, Hatie, Jenni, Luke, Maddy y Sam, del Peace Jam de Bradford; a Eli, Núria, Marta, María, Cristina, Yolanda, Tania, María, Anna, Cecile, Mónica, Sònia, Mireia, Dan, Miquel, Gemma, Silvia, Rosa, Gloria, Vivian, Laura, Mónica, Miriam y Gabriela, de las I Jornades de Creativitat i Conflicte de la Universitat Autònoma de Barcelona; a las y los estudiantes de la edición 2008-2009 del Máster Internacional en Estudios de Paz de la Universitat Jaume I de Castelló de la Plana; a David, Diana, Didier, Dixon, Henry, Johan, Johana, Liliana, Luis Alberto, Mariana, Mercedes y Rodrigo, actoras y actores junto a Arley, Chepe, Marta y Nelsy, de la Asamblea CreActiva de Piedrahíta; a Germán, Claudia, Mariángeles, Mónica, Julio César, Ana Milena, Nicolás, Otto, Oscar, Anna y Kellyn, de Bogotá; a Álex, Ángel, Chepe, Eddy, Esperanza, Flor, Ingrid, Mercy, Nidia y Walter, actores y actoras junto a Alejandra, Fabiola, Elías, Rosario y Nora, del Kaji Tulam en Guatemala; a Victoria, Yohuana,

AGRADECIMIENTOS

Claudia, Edgar, Edwin, Leny, Ericka, Esther, Enrique, Eddy, Ruth, Liliana, Ramiro, Estephanie, Indra, Claudia, Katie, Pamela, Miguel, Genoveva, Ana, Soazig, Gladis, Tatiana, Fernando, Sulma, Danitza, Freddy, Emerson, Roxana, Valeria, Víctor, Alfredo, Consuelo y Paola, actoras y actores de la Wiphala Intercultural en las plazas de La Paz (Bolivia); y un largo etcétera.

A las compañeras y compañeros artistas de BatzART! (por orden alfabético de grupos y personas): de ArtamugarriaK, Iñaki y Jone Arzo, Patxi Alda, Patxi Aldunate, María Jiménez, Amaia López-Iriarte, Mikel Mendibil, Alfredo Murillo y Jabier Villarreal; de Bidea Helburu, Patxi Azparren, Mikel Insausti, Sabino Ormazabal, Joseba Ossa, Iñaki Otamendi, Ibon Plazaola, Xabier Vázquez-Eizmendi y Mentxu Zorita; de Parte Hartuz, Izaro Gorostidi, Zesar Martínez, Jonatan Moreno y Ainara Riveras. Y aparte, de Iniciativas de Cooperación y Desarrollo, Esther Canarias y Fernando Altamira; del Instituto de Psicoanálisis de Pamplona, Regina González y Emilio Puchol; y de Mayores por la Paz, M.^a Luisa Carasusan.

A las y los participantes de las XVII Jornadas de Cultura y Paz y del I, III y IV Encuentro Internacional de Arte y Paz de Gernika; a las y los participantes del VI y VII Encuentro Intercultural de Todas y Todos.

A mi entera familia y a mis amigos y amigos, «compañeros y compañeras de siempre y todavía».

I. Introducción al Dia-Tekhnē: Plástica Relacional y Asamblea CreActiva

El arte es lenguaje y el diálogo, la correspondencia del lenguaje. DIA-TEKHNĒ significa literalmente «a través del arte» y enuncia una suerte de diálogo, de comunicación mutua, mediante la expresión artística.

El DIA-TEKHNĒ o *diálogo a través del arte* consiste, primero, en la activación de espacios estéticos de confluencia y relación entre personas; y segundo, en su gestión —el encuentro, el diálogo y el disenso o el consenso— a través de lenguajes artísticos, esencialmente plásticos y performativos.

El DIA-TEKHNĒ es un concepto, una idea que se piensa a sí misma, cuya razón de ser es el propio *diálogo a través del arte* y que, con unas instrucciones básicas,¹ toda persona, sea o no artista, puede llevar a la práctica. Y es, al mismo tiempo, una *operación* que trasciende el espacio lúdico o el laboratorio y empodera a las y los participantes para abordar la realidad.

El DIA-TEKHNĒ se opera: a) a través de la *Plástica Relacional*, práctica de arte plástico y performativo² que configura una emancipación (individual y grupal) procedimental y dialógica; y b) a través del *BatzArt* o Asamblea CreActiva, laboratorio-taller de artivismo político que prefigura un proceso (colectivo y social) instituyente.

PLÁSTICA RELACIONAL

El DIA-TEKHNĒ cristaliza en la Plástica Relacional.³ DIA-TEKHNĒ es el procedimiento (la posibilidad), mientras que la Plástica Relacional es la acción (el ejercicio de tal posibilidad), por cuanto constituye un registro plástico de las relaciones humanas.

-
1. Véanse en concreto los capítulos IX, X y XI.
 2. *Performance* en inglés significa representación, actuación, desempeño, ejercicio o ejecución. En el *Performance Art* o arte performativo la obra y objeto es la acción de una persona o grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. En la Plástica Relacional el performer pasa a ser facilitador y finalmente se diluye, mientras que las y los participantes se empoderan dejando de ser intérpretes para ser autores.
 3. Hasta su sistematización en este y anteriores trabajos, esta forma de arte venía llamándose *Plástica Colectiva*. Con este nombre aparece en algunos textos previos y en el libro digital *Operación Oteiza*



Imagen 1. DIA-TEKHNĒ colectivo (Castelló, 2009).

Un grupo de personas nos distribuimos en torno a un gran pliego de papel o de lienzo blanco longitudinal, en forma de avenida, o cuadrado o circular, como una plaza; a todos se les asignan crayones, tintas y pinceles y un mismo espacio dejando un hueco respecto a las y los compañeros de al lado y enfrente. Mediante el lenguaje plástico todas y todos los participantes activamos nuestro espacio vacío o rompemos nuestro silencio inventando simultáneamente un discurso propio, *abstracto* o más bien figurativo no referencial (*casa* individual) y, hablando sí, pero preferentemente por medio de la pintura, entablamos relación con las personas contiguas (*calle* interpersonal) para terminar confluyendo todas y todos a la vez en el *diálogo* sinérgico común (*avenida* o *plaza* colectiva). *Dia-tekhne*, es decir, *dialogando a través del arte*, experimentamos procesos de socialización e integración, desde el individuo hasta el entero grupo, desde la *comunicación* del discurso individual hasta su *puesta en común* e integración en el entorno colectivo, al tiempo que detectamos, cada cual en sí misma, en sí mismo o en conjunto, nuestras pulsiones y actitudes casi inconscientes para con los demás, ya sean expansivas, prudentes, impositivas o cooperativas.

La Plástica Relacional, siempre que sea participada periódicamente, revierte en el entorno personal, grupal e incluso en el seno de la propia estructura social. Modelamos nuestras actitudes y comportamientos a través de la pintura, recreando espacios de mediación entre el sujeto, sus semejantes y su entorno. Una contribución a la Plástica Social según la idea de Joseph Beuys —«toda persona se experimenta y reconoce a sí

(Alonso y Arzo, 2008: 112-115). Pero, tomado el trabajo en conjunto, desde el bloque argumental hasta su desarrollo metodológico y experimental, se ve que aunque el fin de esta Plástica es *colectivo*, su fundamento y la propia activación del DIA-TEKHNĒ son *relacionales*, se nutren de la propia relación entre personas. El concepto *Relacional*, aunque enunciado por las corrientes situacionistas y llevado a la práctica por la performance, los *environments*, el happening, el Part Art, Fluxus, el Mail Art así como por las diferentes formas de *artivismo* —el arte público o comunitario, el laboratorio-taller o la acción directa—, ha sido acuñado por Nicolas Bourriaud. En relación con este autor suscribimos, al menos en su literalidad, su consideración de la obra de arte como «intersticio [fuera de la ideología de los *mass media*] en que se experimentan vivencias interhumanas, esquemas sociales alternativos, microutopías en las hendiduras del cuerpo social, economías-mundos donde se invierten las relaciones del trabajo y del tiempo libre, entornos funcionales, no maquetas, donde se aprende de nuevo la amistad y el compartir» (Bourriaud, 2006: 54, 85-86). Pero somos escépticos con la atribución de tal virtud intersticial a los espacios expositivos, a la galería o el museo, como si éstos fueran *iglesias* «incontaminadas de las formas de intercambio capitalistas» (Claramonte, 2001: 388); y disintimos en consecuencia del constreñimiento del «intersticio artístico» a las salas exclusivas del arte. A nuestro juicio, tal «intersticio artístico» sucede tanto en una galería, en un museo, como en cualquier otro inmueble, o afuera en la plaza, en el parque, o bien viajando en tren o en el bus, siempre que cuatro, más o muchas más personas lo invoquen.

misma como criatura creadora, determinante del mundo; cada persona es artista y puede y debe transformar el cuerpo social»— (Stachelhaus, 1990: 77).

Mientras que en las artes plásticas convencionales el centro es el objeto —la obra de arte— y en la performance el sujeto —actor o actora—, en la Plástica Relacional lo importante es el diálogo, sólo que no tanto a través del *logos* o la palabra como *dia-tekhne*, a través del arte. Proponemos, por tanto, un diálogo plástico entre *sujetos* a través de la interrelación o mestizaje de sus *objetos*.

BATZART O ASAMBLEA CREATIVA

Se trata de otra variable de DIA-TEKHNĒ y de sesgo más *artista*, es decir, orientada al activismo social y político a través del arte. El BatzArt o Asamblea CreActiva⁴ también se fundamenta en el diálogo circular y participativo *dia-tekhne*, sólo que, a diferencia de la Plástica Relacional, el contenido del diálogo, en vez de ser el propio proceso dialógico mediante un lenguaje abstracto o no referencial, es un objeto concreto o referido a la realidad vivida. Tal objeto de diálogo es de hecho un problema, una situación crítica, un conflicto. Para abordar el problema primero hay que concretarlo en nuestras vidas: cómo éste nos afecta, ya sea directa o indirectamente. Y una vez visibilizado, escenificado, el problema se deconstruye sobre el papel y se discuten las líneas de intervención no tanto *sobre* la realidad como *entre* ésta, insertándonos en ella.

El BatzArt o Asamblea CreActiva se desenvuelve en derredor y a través del diálogo verbal, si bien estimulado con otros lenguajes complementarios, tal como la propia expresión plástica e incluso la expresión corporal o dramática. El centro de la asamblea es el recipiente común en el que se vierten todas las aportaciones; un espejo que nos devuelve en una sola imagen sinóptica todos y cada uno de los puntos de vista sobre un mismo problema; un espacio transicional, intermedio y simbólico de cada cual para el conflicto y del conflicto para todas y todos que propicia, hacia fuera, a la asamblea, la base de la discusión y del diálogo, y hacia dentro, en el núcleo, un compendio de realidad susceptible de ser transformada.

4. Véase el capítulo XI.

II. Características del Dia-Tekhnē

El diálogo es el origen mismo del proceso de constitución de la imagen: al comienzo habría inclusive que negociar, presuponer al Otro. [...] El arte es un campo relacional por cuanto presenta un sistema de posturas diferenciadas [...] y cada obra de arte podría entonces definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios.

Nicolas Bourriaud (2006: 29)

PLÁSTICA RELACIONAL

El DIA-TEKHNĒ surge del cruce de la experimentación pictórica con el vacío latente, *transestatuario*, generatriz en que Jorge Oteiza dejó la escultura,⁵ y es, asimismo, el resultado de una exploración inacabada sobre claves dialógicas, relacionales y participativas connaturales a la cultura vasca, tratando de avanzar más profundo y más lejos del dualismo, manifiesto en el tópico de fuerzas rivales que se miden en paralelo o de frente, que no es sino una expresión reducida y parcial de la madeja de la realidad que viene a justificar como irremediable la aguda polarización, doble e imbricada, social y política. Empezamos por unir dos de los significados que la palabra *arte* tiene en euskera —«práctica o procedimiento y lenguaje o expresión artísticas» e «intermedio»— para proponer un arte mediador o intermediario (*artea arteko* decimos en euskera haciendo un juego de palabras):

- Un ESPACIO simbólico, *virtual* y *ritual*, entre la persona y su entorno.
- Un TIEMPO de transición desde la *intensión* o intensidad individual hasta la extensión colectiva, entre cada persona y sus vecinos y vecinas, a través de un espacio vacío o demarcado unas veces, configurado otras, dependiendo de la dinámica, pero espacio en todo caso para la concurrencia y la interrelación.
- Un PROCEDIMIENTO de diálogo por medio del arte o de *arte del diálogo* entre opuestos.
- Una EXPRESIÓN dialéctica entre el arte procesual y el arte objetual, simultaneando ambas formas convencionalmente opuestas.

5. Véase el capítulo VII.

Espacio simbólico, 'virtual' y 'ritual', entre la persona y su entorno

La Plástica Relacional acontece sobre un papel o un lienzo y mediante la pintura. El papel o el lienzo simbolizan la *calle* o la *plaza* comunes, lugares para la confluencia y el encuentro; y la pintura, más allá del enunciado gráfico de cada persona o sus palabras traducidas a grafismos, trazos o golpes de pincel, representa a una o uno mismo o, al menos, su devenir a través de tres tiempos sucesivos, uno individual, otro interpersonal y un tercero grupal:

- En la fase individual se suceden a su vez dos momentos: 1) la *impresión*, marca, huella pictórica o impronta hacia fuera y efecto, sensación o alteración hacia dentro; cuando el Yo simbólico se hace presente y rompe su silencio; 2) la *expresión*, que es el foco de tensión, irradiador y atrayente a la vez, que cada impronta personal genera en el espacio común.
- El tiempo interpersonal transcurre comunicándose entre sí las diferentes identidades *impresas* y expresivas *mediante* el lenguaje plástico, lo que implica una modelación mutua, una relación que no será estrictamente de *diálogo*, sino más bien *dia-tekhne*.
- Y en conjunto, un espacio que, a través del arte —*dia-tekhne*—, activamos representándonos simbólicamente a nosotras, nosotros mismos y configuramos ritualmente entretejiendo un entero marco de relaciones; un *espacio transicional*⁶ donde se entrelazan la expresión subjetiva y la observación objetiva, una zona intermedia entre la realidad interna de cada persona y la realidad compartida del mundo, englobante y externa a las personas (Winnicott, 2008: 91); un entorno potencial⁷ en el que el estímulo y el desafío consisten en entendernos.

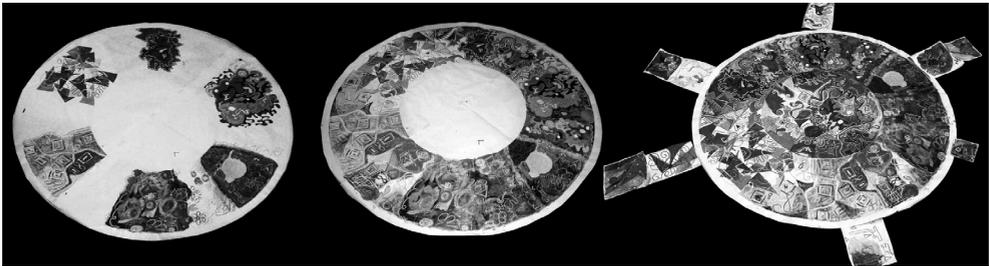


Imagen 2. Proceso Mandala-Circus (Gernika, 2008).

6. Extractos de la tesis principal de Winnicott: «El lugar de ubicación de la experiencia cultural es el *espacio potencial* que existe entre el individuo y el ambiente. Lo mismo puede decirse acerca del juego. La experiencia cultural comienza con el vivir creador cuya primera manifestación es el juego. [...] El espacio potencial existe entre el objeto subjetivo y el objeto percibido de forma objetiva, entre las extensiones del yo y del no-yo. [...] El espacio potencial se da sólo en relación con un sentimiento de confianza» (2008: 135). En ese lugar «la continuidad deja paso a la contigüidad» (ibídem: 136). Johan Huizinga dice al respecto: «El juego no es la vida “corriente” o la vida “propiamente dicha”. Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia. [...] El juego en primera instancia se nos presenta como un *intermezzo* en la vida cotidiana» (2008: 21-22).
7. Véase el capítulo VII.

Tiempo de transición desde la 'intensión' o intensidad individual hasta la extensión colectiva

Cada persona dispone de un espacio individual silente o vacío que activará hablando o pintando, mostrando su identidad y desenvolviéndola: una interrelación de formas abstractas o no referenciales. Después, en la fase interpersonal, se trata, *dia-tekhne* (a través del arte, como hemos visto), de negociar los espacios intermedios, de compartir los cúmulos de formas o hibridarlos, al tiempo que se detectan, previenen o reconducen actitudes defensivo-ofensivas, si las hubiera, y se promocionan actitudes cooperativas que de la relación interpersonal sucesivamente ampliaremos a la interrelación grupal. El paso de las *identidades-hebras* individuales a la *identidad-madeja* colectiva se consume a medida que los espacios disyuntivos —uno u otro— devienen en conjuntivos —uno y otro—, sin olvidar que los espacios conjuntivos admiten en todos los casos, según la *diagonal de trascendencia* de Galtung, diversas soluciones: a) en negativo —ni tú ni yo: espacio en blanco—; b) dos mitades estancas —línea de frontera—; y c) en positivo, una construcción sinérgica: la interacción de dos o más elementos cuyo efecto conjunto es superior a la suma unitaria y simple de los efectos individuales.

Procedimiento de diálogo por medio del arte o de 'arte del diálogo'

Si bien creemos en el diálogo como medio más elemental para el trato entre personas y, pertinentemente, para la resolución de conflictos, al estar éste hecho de palabras y dado que el lenguaje se ha ido saturando de arquetipos o prejuicios que vician la percepción del Otro y condicionan o imposibilitan nuestra relación con él, aportamos una ayuda y complemento consistente en experiencias dialógicas no verbales que operan sobre cuatro niveles consecutivos: el individual, el interpersonal, el grupal y el intergrupal. El *diálogo a través del arte* acontece de manera evidente en los tres últimos niveles, pero también en el individual, que más que con un monólogo o una secuencia de elementos gráficos, se construye mediante una ejercitación personal de relación plástica entre los diferentes elementos creados por una misma persona. Asimismo, dichas experiencias dialógicas no verbales serán a su vez reforzadas por diálogos circulares *creativos* en las fases colectivas que llamamos grupal e intergrupal.

Complementamos de esta forma un arte funcional *para* el diálogo (del griego *διά* —*diā*, «a través»— más *λόγος* —*logos*, «palabra», «discurso»—) con un diálogo *a través del arte* —*dia-tekhne*—. Y así como en la expresión vasca *artea arteko* (literalmente *arte mediador* o *arte intermedio*) coinciden los significantes, en la palabra griega *τέχνη* (*tekhne*, «arte») coinciden los significados. *Τέχνη*, además de «arte bella», significa por una parte «saber», «ciencia», «técnica», «habilidad»; y por otra, «medio», «manera», «modo». *Τέχνη* comprende la propia obra de arte, su consecución, el objeto acabado, pero también la «técnica» (vestigio en nuestro lenguaje del término original *tekhne*). Se desprenden así nuevos significados para *Dia-tekhne* —«a través de la técnica, de los recursos y procedimientos, mediando por medio de los medios»— que podrían de igual modo enunciarse con el neologismo *Diatecnia* —literalmente, «a través de la técnica o del arte», contextualmente, «procedimiento de diálogo a través del arte» y, figuradamente, «arte de la *transversalidad*».

Expresión dialéctica entre el arte procesual y el arte objetual

El dibujo, la pintura, cada expresión individual se despliegan al encuentro de otros dibujos, pinturas y expresiones y se ensamblan, se mezclan, se conjuntan y, en permanente transformación y hacia múltiples direcciones, fluyen y confluyen a comunicarse con otros conjuntos o, acaso, con otras expresiones aisladas. En lugar de consumarse una vez hecho, el DIA-TEKHNE es un *arte transversal* o *procesual* que se consume haciéndose; es durativo e instrumental, es un procedimiento o medio. Ahora bien, una vez que estos diálogos a través del arte —*dia-tekhne*— llenan segmentos de papel y tiempo, quedan expresivos registros de nuestros encuentros, acuerdos y mestizajes: verdaderos *objetos plásticos*. Estas materializaciones colectivas, obras de arte en sí mismas, sirven al grupo y a los individuos por separado para dotar de forma y contenido plástico a todas y cada una de nuestras actitudes y, en consecuencia, para reflexionar sobre ellas y afrontarlas; y simultáneamente se perciben como complejos tapices de forma y color que podemos ensamblar con otros tapices o murales trascendiendo los límites de la acción colectiva para intervenir directamente en la vida comunitaria.

Redundamos por tanto en un glosario de términos asociados a la mediación (o acción y efecto de mediar):⁸ un *tránsito* de identidades diferentes *a través de* espacios *intermedios mediante procedimientos artísticos* que configuran un *proceso de diatecnia*; y en la medida en que tales espacios comunes se orden y traman de las impresiones y expresiones personales y se huellan de encuentros, relaciones y a veces también rupturas, se generarán pinturas, tapices, murales aparentemente acabados pero *transitorios* en realidad, por cuanto darán lugar a otros en continuo desenvolvimiento.

BATZART O ASAMBLEA CREATIVA

Durante las performances de Plástica Relacional la pintura canaliza y cataliza un doble tránsito: a) instituyente, de la expresión individual al diálogo colectivo; y b) empoderativo, desde el fuero personal hasta la conciencia grupal. Luego, una vez instituido y empoderado el grupo, el siguiente paso consiste en enfrentar la realidad concreta y dotarse, al calor de las demás personas, de procedimientos para transformar dicha realidad.

Así como la Plástica Relacional pertenece al ámbito del arte procesual, de la performance, y comparte características con el happening, el BatzArt o Asamblea CreActiva se inscribe en la categoría de *artivismo* o activismo social, político y medioambiental a través del arte, concretamente en el formato de laboratorio-taller (o investigación artística) trasvasado con la acción directa.

Por otra parte, el BatzArt o Asamblea CreActiva, si bien puede ser desarrollado autónomamente —todas las posibilidades deben estar abiertas como piezas de un juego de construcción—, se comprende en este trabajo como una variable indirecta del DIA-TEKHNE, mediada y facilitada por la variable directa, la Plástica Relacional. No en vano, y tal como adelantábamos en la introducción, el lenguaje dialógico vehicular del BatzArt o Asamblea CreActiva es la palabra, como concreción última de nuestros senti-

8. Decimos «mediación» no necesariamente porque una persona de confianza medie entre quienes sostienen intereses contrapuestos, con el fin de dar salida a un litigio, sino porque se ofrece el arte como mediador entre cada individuo y su porción de papel o lienzo y entre todas aquellas personas que concurren en un mismo espacio.

mientos y compromisos en la madeja relacional de los espacios cotidianos. A lo largo del Laboratorio-Taller del BatzArt todos los recursos artísticos son válidos para canalizar-catalizar la creatividad, siempre que se ajusten a cada situación o unidad espacio-temporal en suceso y sucesión: expresión plástica (plana o volumétrica), teatro-imagen en combinación con dibujo del natural (previa capacitación en recursos básicos de representación) o arte conceptual. Y fuera del laboratorio, de lleno en la calle, podrá recurrirse al muralismo, a la instalación, a la performance o a la acción directa.

En este sentido, el BatzArt comparte características con la Plástica Relacional, sólo que con algunos matices:

- Una prolongación del ESPACIO simbólico, *virtual* y *ritual*, entre la persona y su entorno, que deja de ser abstracto y aborda el mapa de la realidad concreta.
- Un TIEMPO de transición desde el punto de vista individual hasta la discusión colectiva, también sobre un espacio vacío unas veces o prefigurado otras, según la dinámica, pero conservando como *objetos* la propia concurrencia y la interrelación.
- Un PROCEDIMIENTO de diálogo verbal ayudado por técnicas artísticas.
- Una EXPRESIÓN intermedia entre el arte conceptual, el arte procesual y el arte objetual, dado que el proceso de diálogo generará vestigios plásticos, declaraciones verbales y obras colectivas que, en lo sucesivo, habrán de servir de referencia y guía para el grupo y la comunidad destinataria.

Combinados, Plástica Relacional y BatzArt conforman un «kit de supervivencia creativa» que dota y empodera tanto a artistas como no artistas en técnicas artísticas y dialógicas, en conjunto *diatécnicas*, convirtiéndolos en potenciales activistas.

III. 'Artificación' de la realidad y arte relacional

Antecedentes histórico-artísticos I

Las calles son nuestros pinceles
las plazas son nuestras paletas.

Vladímir Maiakovski⁹
(primigenia manifestación de la dilución del arte en la vida)

EL BANIANO O ÁRBOL-RIZOMA¹⁰ DEL ARTE MODERNO

Visto con perspectiva, el arte moderno es como un árbol brotando de la madeja del mundo y el subsuelo del inconsciente colectivo al huerto experimental de un céntrico solar de la metrópoli, entre los barrios populares menos o más recalificados, el ágora pública ensombrecida por el palacio y mausoleo políticos, las industrias mediáticas humeando el aire de signos, códigos y otras toxinas, el tráfico ininterrumpido y las calles peatonales flanqueadas por bancos y tiendas en alternancia. Ahora bien, no se trata de un árbol cualquiera: el arte moderno es un enorme ficus cuyas ramas se prolongan fieles o se tuercen en direcciones opuestas, pero que se desarrolla en conjunto, ya como un circuito arterial hasta las hebras capilares que vuelven sobre sí retroalimentándolo o bajan hasta las raíces de la propia planta consumando ciclos; o ya buscando

9. Vladímir Maiakovski, *L'ordre à l'Armée de l'Art (Prikaz Armii Iskousstva)*, poema citado en Gray (1968: 209).

10. En alusión a Deleuze y Guattari y tratando de conciliar la dicotomía en que incurren al oponer el *rizoma*, que crece y se desarrolla en horizontal, paralela y circularmente, al *árbol-raíz*, que procede en vertical y disyuntivamente mediante sucesivas bifurcaciones. El baniano es un árbol que, partiendo de un tallo, se desarrolla rizomáticamente, proyectando simultáneamente ramas y raíces, uniéndolas en ciclos, ahogándose a sí mismo o expandiéndose horizontalmente, por la altura y por el suelo, hasta conformar un bosque sin dejar de ser el mismo árbol, sólo que perdido, desreferenciado, mimetizado su tronco-raíz entre múltiples columnas y lianas. Precisamente, nos valdremos de este árbol-rizoma para estructurar la narrativa del arte moderno, desde su entronque hasta sus ramificaciones, cierres en sí mismo, conexiones con otros árboles, brotes mestizos, incluso cogollos devenidos en los árboles-bosque autónomos del activismo posmodernista.



Imagen 3. Baniano (Alex Carrascosa, 2008).

la luz, encontrando sus incontables apéndices con los extremos de otros árboles e hibridándose. Un árbol al que trepan arbustos cuyo tallo se funde y confunde con el tronco y al que a rentable altura se enredan bolas de muérdago; pero capaz, al mismo tiempo, de enredar y mimetizar sus sarmentosos brazos con cualquier estamento de la vida cotidiana, hasta hacerlo suyo y transmutarlo en arte, esto es, *artificarlo*.

El origen del baniano del arte moderno está en el tronco académico que, abotagado de la retórica imitatoria de la realidad, necesita un día desanudarse en busca de luz. Despuntan sus ramas impresionistas, pero enredadas de otra retórica, esta vez ilusionista, las ramas terminan por enquistarse. Les sucede el haz de tallos postimpresionistas que dan lugar a las vanguardias: Van Gogh y Gauguin como brotes del simbolismo (precursor a su vez del surrealismo), del fauvismo y del expresionismo; y Seurat y Cézanne como iniciadores del racionalismo (pictórico), del que se desprenden el cubismo o el constructivismo. La rama cubista desarrolla la síntesis geométrica de la naturaleza trabajada por Cézanne; Picasso y Braque llevan la pintura a los límites de la abstracción e introducen en ella elementos externos al arte; de los *papiers collés* pasan a pegar telas, hules, fragmentos de cuerda, trozos de rejilla, piezas de madera que rompen el propio plano del cuadro, y de ahí a las esculturas-collage, los primeros ensamblajes.

Y siendo la tendencia natural de todo árbol la bifurcación, éste genera una discontinuidad al punto tan gruesa como la planta que la alimentaba: el no-arte. El quiebro, que no ruptura, es evidente; el nuevo tronco no mira arriba (aunque tampoco quita la vista), sino que trata de desprenderse de toda normativa. Busca alrededor y no se conforma con imitar el mundo, siquiera escamotear sus vestigios en el lienzo, periódicos, partituras, cartones mezclados con óleo; lo que pretende es «apropiarlo», asirlo con sus ramas, desde los objetos cotidianos hasta el mismo hecho de vivir. Marcel Duchamp personifica este desdoblamiento: es miembro del jurado del Salón de los Independientes de Nueva York al tiempo que, bajo el seudónimo de R. Mutt, se presenta a la muestra con un urinario estándar de la marca J. L. Mott, tumbado, que titula *Fountain* (1917).

En el baniano la rama nueva ahoga al tronco. A partir de ahora no importa que el artista haya o no realizado la obra con sus manos; simplemente se limita a escoger un artículo, lo más (a)séptico posible, de la vida diaria, lo introduce en un contexto diferente, liberándolo de su funcionalidad, y altera su significado, cambiándole el nombre y el punto de vista. El artista fetichiza el objeto no mediante su representación virtuosa sino repensándolo. Y las trepaderas encuentran cómo llegar hasta este difícil recodo: con el tiempo Duchamp autoriza sucesivas reproducciones de *Fountain*, hasta una edición de ocho. Varios de estos ejemplares engrosarán las colecciones públicas de diferentes museos y una pieza será adquirida al precio de 1,7 millones de dólares en Sotheby's. Si Dadá hubiera sobrevivido al mercantilismo, una reinención de Duchamp habría reciclado estas réplicas en urinarios al uso.

A los *readymades* u objetos de facto declarados obras de arte de Duchamp (desde 1913) siguen los primeros fotomontajes de Heartfield desde el frente (1914) (De Micheli, 1988: 163) o de Raoul Hausmann durante su estancia en la isla de Usedom, en el Báltico, junto a Hannah Höch. Hausmann despunta además con sus *p(h)o(n)emas* o poesías sonoras y con su uso crítico del *assemblage*¹¹ (*Cabeza mecánica*, 1919). Le suceden las relaciones *Merz* de Kurt Schwitters entre diversos objetos desechados que dan lugar al *Merzbau* (1923-1937), «construcción *Merz*» en permanente desarrollo, uno de los primeros *works in progress*, y que también podríamos llamar *Merzbaum* o árbol *Merz*, muy similar además al baniano por su forma de crecer, no sólo hacia arriba sino, sobre todo, a lo ancho, expandiéndose en todas direcciones, y superponiendo una nueva capa de objetos a la anterior, envolviéndola igual que las ramas-raíz terminan por cubrir el tronco. El propio dadaísmo en sí discurre reticularmente: así Schwitters comunica el tallo irracionalista o casualista con el racionalista, Dadá con el constructivismo (conexión que será posteriormente reforzada tanto por Joseph Cornell como por Louise Nevelson); y la rama del fotomontaje político descollada por Heartfield entroncará hacia abajo con Kupka y Daumier,¹² nutrirá colateralmente a Renau y se perderá progresivamente en la maraña contemporánea de carteles y estarcidos.

La veta principal del dadaísmo afluye al surrealismo, intento —que preconiza André Breton— de «armonizar sueño y realidad en una *sobrerrealidad* o *surrealidad*». El surrealismo pone su atención en la libre y aparentemente irracional y azarosa relación entre los *objets trouvés*, llamados así no por haber sido hallados y rescatados del pavimento o de la basura, sino más bien por ser «encontrados» unos con otros o dispuestos en relación según el azar. De hecho, estos hallazgos se producen antes en la mente de las y los artistas; ahí se diseñan y de ahí se construyen: la *Silla con «brazos»* (literales, como los que se usan para rascarse la espalda), concebida por Salvador Dalí y Edward James (1936); la *Brouette* o carretilla-sillón de Óscar Domínguez (1937); el *Sofá en forma de los labios de Mae West*, creado por Dalí y James (1938); el *Teléfono-langosta* de Dalí (1938); la *Mesa con patas de ave* de Meret Oppenheim (1939); o la *Silla-corsé* de Leonor Fini (1939). La nueva función del objeto reside únicamente en su coincidencia formal con otro, del modo en que concurren realidades dispares cuando soñamos.

11. *Assemblage* (ensamblaje): procedimiento artístico consistente en la combinación de objetos encontrados, no artísticos pero redescubiertos en su valor plástico por la o el artista: un collage tridimensional.

12. Véanse los apartados «Denuncia periódica de los *desastres de la guerra*» y «Desvelamiento de las causas de la guerra» del capítulo IV.

Hasta la creación de CoBrA (1948), germen a su vez de la Internacional Situacionista, el ramal surrealista se estanca, salvo un esbozo: el artista neoyorkino Joseph Cornell, que, además de aplicar el collage al cine experimental pegando tiras de películas desechadas y proyectándolas (caso de *Rose Hobart* [1936]), mediante sus *cajas* construidas durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, conecta el *objet trouvé* surrealista con el ensamblaje neodadaísta. Cornell conjuga racionalidad y disparidad, en la línea de Schwitters. Hay algo de surrealismo en sus alegorías pero tiende a racionalizar la miscelánea de elementos tomados de la realidad organizándolos en vitrinas, muestrarios, relicarios, incluso botiquines. Los *objetuarios* de Cornell anticipan, en pequeño, la interacción lúdica del público con la obra y la instalación artística.

Entrados los años cincuenta, Robert Rauschenberg, a través de sus *Combines* o collages de periódicos, fotografías, ropa, desechos, animales disecados y pintura, entronca con la tradición del ensamblaje y va consolidando Neodadá. Y paralelamente, del tocón surrealista, así frenado por la guerra, despunta la Internacional Situacionista.

La *artificación* de la vida cotidiana, iniciada por Picasso y Braque, canonizada por Duchamp y desarrollada a uno y otro lado del Atlántico por Schwitters y más tarde por Cornell, tiene además continuidad en los frisos y retablos *environmentales*¹³ de Louise Nevelson (1958-1962), compuestos de cajones llenos de distintos objetos de madera, no «encontrados» en el sentido surrealista, sino hallados y rescatados del desecho; así como en las diferentes propuestas neorrealistas que echan raíces al dadaísmo, por cuanto satirizan el exceso de producción y residuo de bienes y reclamos de consumo: el *décollage* o «despegue» y rasgadura de carteles descubierto para el arte por Hains y Villeglé (1949-1950) y por Rotella (1953), y en el caso del también *afichista* Dufrené (1957), el *lettrise* o poema letrista, puramente formal, sin carga semántica, a partir de letras o palabras desveladas entre los rasgones; los vestigios de cotidianidad que Arman (a partir de 1959) clasifica, ya sea por su inconsistencia en *poubelles* o cubos de basura de plexiglás, o bien por su propia *objetualidad* y función, mediante *acumulaciones* de manufacturas, en cajas o vitrinas, por familias —despertadores, molinillos de café, gafas, violines y arcos, máquinas de escribir...— o soldadas entre sí —cafeteras esmaltadas, planchas...—; las compresiones de coches o motos y la mezcla de vehículos prensados por parte de César (1960); los *méta-mécaniques* o artefactos cinéticos de Tinguely (desde 1955), alegoría de la máquina productiva, cuya función es la autodestrucción; los *tableaux-pièges* o «cuadros trampa» de Spoerri (1960), consistentes en capturas escenográficas de realidad, mesas llenas de objetos tales como vasos, cubiertos, platos con sobras de comida y ceniceros, conjunto congelado en un instante casual y dispuesto no sobre el suelo, en horizontal, sino sobre la pared, como un cuadro, en vertical; realidad sin más intervención creativa que el pegamento y el punto de vista; de hecho, Spoerri cruza su *tableau-piège* con el *readymade* fijando una mesa donde había comido el propio Duchamp.

Pierre Restany, aglutinador de los neorrealistas, redacta en 1961 un nuevo manifiesto vanguardista, pasional y teleológico, *sin romper con la tradición de romper con la tradición*, advirtiendo de que «ni los sabios académicos, ni la buena gente despavorida, ni el poder de la usura podrán frenar la aventura de lo real percibido en sí mismo —como

13. *Environmental Art* (arte ambiental): en general un formato artístico que envuelve al espectador o a la espectadora; en particular, un tipo de obra que interviene el espacio que la rodea en función de sus características no sólo denotativas (físicas o espaciales), sino también connotativas (culturales, ideológicas, históricas...).

fragmentos de la *gran república de nuestros intercambios sociales*—, y no a través del prisma de la transcripción objetual e imaginativa». Sin embargo, incluso hasta esta rama iconoclasta que apropia la realidad cruda y despojada llega la enredadera con sus husmeadores, tasadores y compradores, revelando, una vez más, que el artista es un Midas capaz de fetichizar incluso la *basura* sólo con repensarla y resituarla.

Nos situamos ahora fuera del huerto del que brota el árbol baniano, aunque no fuera de su dominio, puesto que de sus muchos ramales caen madejas enteras de hebras y raíces al suelo fértil de lo común y cotidiano. Veremos a continuación cómo estos ramales, aunque despuntan en tiempos distintos, discurren más o menos paralelos y a veces se conectan entre ellos.

RAMAL 1: DEL ENSAMBLAJE AL 'SITE SPECIFIC'¹⁴

A partir de los *mobiliarios* (Spoerri) y móviles (Tinguely) neorrealistas, el *baniano* del arte moderno, cuyos brazos rebasan ya el lindero de las bellas artes, se reproduce en el solar del mundo. Una rama revierte dentro del jardín sobre sus propios espacios vírgenes: los *readymades* ensamblados, manuales en Cornell, adquieren dimensiones murales y espaciales en Nevelson y habitacionales en Kienholz (1961); y desde un punto de vista posterior, opuesto y puramente representacional, los personajes de factura hiperrealista de Duane Hanson (1966) llevan al espacio expositivo realidades, en este caso violentas, de drogadicción, de represión racista o de guerra en Vietnam. El hecho es que el público no rodea ya al objeto transmutado en arte, sino que es el espacio transmutado en arte el que envuelve al público. Otra rama echa frutos y semillas en entornos extraartísticos. Recurre a las esculturas ambientales; caso de Segal, que representa en plena calle escenas con personas de yeso de tamaño real (1961); o de César, que invierte su discurso pasando de las *comprensiones* a las *expansiones* a base de verter poliuretano que al aire se expande y solidifica; y caso también de Christo y Jeanne-Claude, que, en su instalación *Telón de acero* (1962), trasladan la *acumulación*, mediante objetos de mayor tamaño, a escala urbana tapiando la *rue Visconti* de París con 240 barriles de petróleo.

La obra de arte deja de ser un objeto exento y autónomo entre suelo, techo y paredes neutrales; también en la calle la escultura rompe su aislamiento de pedestal, jardín o rotonda. El arte transgrede el espacio a él asignado, sale del museo, de la galería, se expande hacia otros espacios, se hibrida con ellos, los *resignifica* con nuevas connotaciones que contribuyen a completar la percepción, disociada y parcial, de la realidad. Estas prácticas artísticas de vanguardia, más profusas a medida que avanzan los años sesenta y se entra en los setenta, comienzan por interesarse en las cualidades físicas y visuales del emplazamiento de la obra, caso de los *earthworks*,¹⁵ para ir ahondando después en sus aspectos históricos y sociológicos (Blanco, 2001: 27), tal es el *objeto* de diferentes formas de arte comunitario o intervenciones urbanas. El *arte* dialoga con el espacio y provoca un diálogo a su vez entre el espacio y el público. Jeff Kelley matiza el concepto *espacio* y distingue *emplazamiento de lugar*:

14. *Site Specific* es la obra artística, ampliamente entendida como escultura, instalación, ambiente o performance, cuyo significado se identifica con el significante del espacio en que tiene lugar.

15. *Earthwork* (o *Land Art*): intervención directa en el paisaje, sobre los materiales de la naturaleza en bruto y cuya obra resultante es connatural al entorno.

Mientras que un *emplazamiento* representa las propiedades físicas que constituyen un lugar —su localización, espacio, masa, luz...—, el *lugar* representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son los marcos físicos; los lugares son cuanto llena [y vivifica] tales marcos y los hacen funcionar. (Kelley, 1995: 142; citado en Blanco, 2001: 32)

RAMAL 2: DE LA PINTURA AL 'ENVIRONMENT', DEL 'ENVIRONMENT' AL HAPPENING

A las ramas del arte que progresivamente se internan y echan raíces en la vida cotidiana se incorpora un haz de tallos, entre otros, Dubuffet desde el informalismo, Hundertwasser desde el transautomatismo, Niki de Saint-Phalle desde los lindes del neorrealismo y Ben Vautier desde el neodadaísmo. Algunos despuntan simultáneamente pero distantes entre sí, otros en diferentes tiempos, para después discurrir paralelos. Todos parten de la pintura para hibridarla, trascenderla, llevarla a la escultura, incluso a la arquitectura. En el caso de Allan Kaprow, aun partiendo del expresionismo abstracto, reparará en el campo virtual, aéreo, de acción de la pintura, el vacío *azul* de Klein o el gesto que antes de imprimirse en el lienzo llena el aire en Pollock, un espacio activo, no sólo perceptivamente, como sugiere Oteiza en su *transestatua* (la verdadera escultura es la que se genera *entre* la materia), sino operativamente, vinculando, alineando, contemporizando el proceso constitutivo de la obra de arte con su resultado plástico. Así, Dubuffet, Hundertwasser y Saint-Phalle desarrollan la pintura más allá del lienzo, hasta construir *hábitats*, llevando el arte a la vida; mientras que Kaprow se para en el borde del cuadro, pero no para seguir pintando la habitación, sino para abandonar los pinceles y traer la vida al arte. Dubuffet, Hundertwasser, Saint-Phalle y, en cierto modo, Ben materializan sus respectivos imaginarios en paisajes propios, en *micromundos* de objetos habitables; Kaprow, en cambio, nos ofrece el «método» para *artificar* la vida. A partir de Kaprow no será necesario que entremos en el arte para percibirlo, sino que podremos experimentar el arte en los espacios y acciones cotidianas con sólo cambiar la percepción. Pero vayamos tallo por tallo.

De la pintura al 'environment'

*Tallo informalista (Dubuffet)*¹⁶

Entre 1951 y 1960 Dubuffet pinta sus *Materiologías*, cuadros de superficie muy texturizada que obtiene aplicando el óleo muy empastado y espesándolo con arena o alquitrán y paja. En los años siguientes realiza dibujos espontáneos de los que surgen «formas inciertas y fugaces, marañas de figuras que mezclan lo real y lo ilusorio», y que limita a los colores rojo, azul, blanco y negro (1961-1966). Resalta después los contornos de las formas azarosas, les da relieve y saca a las figuras de la pintura, esculpiendo, esta vez en poliestireno, no sólo su frente sino todas sus caras y demarcando aristas y planos con pintura vinílica: son las *Esculturas Pintadas* (1966-1967). De ahí pasa a las acumulaciones y de éstas a la habitación pictórica del *Cabinet Logologique* (1967-1969). «Cuanto interpretamos como real o irrefutable no es sino una invención de nuestro espíritu, o mejor dicho, una antigua invención adoptada colectivamente para la cual nuestro espíri-

16. Fuente: <http://www.dubuffetfondation.com/hourloupe_ang.htm>.

tu ha sido persuadido. Nada más que una convención. No está prohibido imaginar la interpretación de otro mundo, descifrado y regulado de modo diferente al mundo que hemos dado por bueno hasta ahora.» Es lo que Dubuffet trata de hacer a través del ciclo llamado *L'Hourloupe*:¹⁷ de la pintura que describe el habitáculo del *Restaurant Rougeot*, del año 1961, a la pintura que se puede *habitar*, el *Cabinet Logologique*, construye progresivamente un mundo. Luego las *Esculturas Pintadas* cobran vida, vistiéndose las y los bailarines con ellas en *Coucou Bazar* (1971-1973), un *gesamtkunstwerk* u «obra de arte total» con música de Miramoglu y coreografía de McFaddin. Y el *Cabinet* se despliega en un paisaje de árboles, bosques y casas (1969-1972), culminando la transición pintura-escultura-*environment*-arquitectura en la Villa Falbala de Périgny-sur-Yerres (1975).

*Tallo transautomatista (Hundertwasser)*¹⁸

La espiral comprende toda la cosmogonía de Hundertwasser. Partiendo de la epidermis, membrana sensible entre el cuerpo y el mundo, la persona se reviste de una segunda piel, la ropa; a la ropa se superpone una tercera piel, la casa; a la casa, la comunidad, el país; y al país el paisaje, la entera biosfera. Este compendio de mundo, de identidades superpuestas, no sólo ilustra muchas de las pinturas de Hundertwasser; el pintor se presenta en público, *Al desnudo* (1967-1968), anunciando su propósito de llevarlo a la vida. Confecciona después sus propias prendas —rayadas, policromas, arrugadas, reversibles, asimétricas—. Diseña un nuevo modelo de casa armónica hacia fuera con el entorno y hacia dentro con la persona: los árboles conviven con las personas, los residuos se compostan, las formas son siempre irregulares, apenas hay líneas rectas y se combinan los espacios privados, en diferentes colores y formas, con las instalaciones —centro médico, invernadero, áreas de juego, terrazas-jardín, patios—. Luego, la línea irregular, la espira *transautomatista* y literalmente geométrica (conforme a la «medida de la Tierra») lleva a Hundertwasser a salir a la calle y rediseñar, transmutándolos en significantes de paz, aquellos símbolos que congregan colectivos enteros —banderas, sellos, matrículas...—. Y del mundo se expande al planeta: entre los años setenta y ochenta planta 60.000 árboles y será el cartel la obra que multicopie y extienda sus mensajes y lemas de concienciación ecológica reforzados por su imaginario pictórico de realidades coexistentes, imbricadas y osmóticas.

Tallo neorrealista (Saint-Phalle)

Tras la etapa performativa de las *shooting paintings*,¹⁹ Niki de Saint-Phalle cambia de registro. Inspirada en el embarazo de su amiga Clarice Price, mujer del artista Larry Rivers (uno de los iniciadores del Pop Art), inicia en 1965 el ciclo de las «Nanas» (voz francesa que coloquialmente significa «tía», «chavala»), arquetípicas figuras femeninas en tamaño real, versiones actualizadas de la *mujer común* que realiza en papel maché, tela e hilo o con armazón de alambre revestido de poliéster. Al año siguiente (1966), en colaboración con Jean Tinguely y Per-Olof Ultvedt, construye para el Moderna Museet de Estocolmo *Hon* («ella» en sueco), una mujer-casa de 28 metros de largo, 9 de ancho y

17. *L'Hourloupe*: hibridación de las voces francesas *hurler* («griterío»), *hululer* («alarido») y *loup* («lobo»), o del cuento de Perrault *Riquet à la Houpe* (Riquete del Copete).

18. Fuente: Restany (2003).

19. Véase el subapartado «De la pintura (directamente) a la performance» de este mismo capítulo.

6 de alto, una gigante parturienta, tumbada, con una prominente tripa y las piernas dobladas, a la que se accede y de la que se sale por su vulva-puerta. Por fuera es una instalación que hibrida escultura y arquitectura, mientras que por dentro es un *environnement* habitable. En el interior de Hon pueden visitarse un bar, un acuario, un planetario, una sala de cine, así como una exposición de copias de Dubuffet y algún *méta-mécanique* de Tinguely. Las dimensiones arquitecturales de Hon llevarán a Saint-Phalle al diseño de jardines de esculturas.

Tallo neodadaísta ('Ben' Vautier)

Y, en su caso, Ben personifica un puente entre la creación de un mundo propio, visitable y experimentable por el público, del que son ejemplo Dubuffet, Hundertwasser o Saint-Phalle, y la dotación al espectador, a la espectadora de recursos para *artificar* sus vidas, en la línea de Kaprow o de los fluxistas. En todo caso, el modo de Ben de instituir su imaginario es más procesual y mediático que inmueble; *mediático* por cuanto se vale de muy diferentes medios para comunicar dicho imaginario. Además de la exposición ordinaria de sus *textos-pinturas* o de la entera caseta expositiva, como es la *Boutique de Ben* (1958-1973), un quiosco construido progresivamente según la técnica acumulativa y biográfica del *Merzbau* de Schwitters, Ben recurre a la exposición no tan ordinaria de sí mismo como «obra de arte» en el escaparate de una galería (1962), al Mail Art —forma colectiva, fluida y reticular de arte— o a su propia página web (www.ben-vautier.com), donde la obra no es el conjunto de *thumbnails* más o menos ampliables, sino la propia interfaz ideográfica que desde la pantalla del ordenador nos permite acceder a todas sus ideas y propuestas.

De la pintura al 'environment' y del 'environment' al happening (el legado de Jackson Pollock)

El expresionismo abstracto se deconstruye, por sí mismo, a través de las *Pinturas negras* de Ad Reinhardt hasta el límite del color y la forma, donde no queda más que explorar las diferentes tonalidades del color negro, sin narrativa ni expresión ninguna, y más allá, sumido en un proceso ascético, la decantación del color, despojándolo de toda huella o marca que interfiera su lisura. En el Manifiesto del Suprematismo (publicado en Petrogrado en 1915 y reeditado en 1927 para la Bauhaus [De Micheli, 1988: 385-395]) Malevich declaraba que la pintura debía desembarazarse de las ideas, de las representaciones:

En 1913, en mis esfuerzos por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugio en la forma del cuadrado negro sobre fondo blanco. [En el cuadrado negro] no existe otra realidad que la sensibilidad ni otra percepción que la inobjetividad. El suprematismo es el arte puro reencontrado.

Cinco años más tarde (hacia 1918), Malevich culmina su proceso deconstructivista pintando *Blanco sobre blanco*. Ródchenko, en plena gestación junto a Varvara Stepánova del programa productivista (ibídem: 403-405), que opone fervientemente la utilidad y aplicabilidad de las artes al *artepurismo* de Malevich, contesta con *Negro sobre negro*,²⁰

20. Entre otros escritos, este pasaje está recogido por Aaron Scharf en Stangos (1991: 141).

convirtiéndose así, involuntariamente, en nexos entre Malevich y Ad Reinhardt, cuyas *Reglas para una Academia* (1957), entre las que se cuentan el despojamiento de la pintura de todo realismo, impresionismo, surrealismo, fauvismo, plasticismo o efectismo, bien podrían haberse titulado «Manifiesto neosuprematista».

Sin embargo, Allan Kaprow, pintor *adscrito* en sus inicios al expresionismo abstracto, anticipa, a partir de la *action painting* o «pintura de acción» de Jackson Pollock, un nuevo discurso que se desvía de la autorreferencialidad de la pintura. Kaprow (2003: 1-9) repasa la historia y advierte cómo desde el despoje del modernismo, a finales del siglo XIX, «el azaroso juego de la mano sobre el lienzo ha venido siendo cada vez más importante. Trazos, manchas, líneas, puntos están cada vez menos vinculados a objetos representados y existen cada vez más por sí solos, autosuficientemente. [...] Pero la danza de Pollock sobre el lienzo pone el valor no ya en los *drippings*, embadurnados y salpicaduras, sino en el gesto». Por otra parte, «al situar el lienzo sobre el suelo, Pollock se mete, literalmente, *dentro* de su trabajo. Del surrealismo europeo a Pollock le interesaba el automatismo, pero no tanto como una idea teórica, sino como una actitud práctica» (ibídem: 2-4):

Pollock ignora los confines del área rectangular a favor de una continua extensión en todas direcciones simultáneamente, más allá de las dimensiones físicas de cualquier trabajo. Los cuatro lados del cuadro obligan por tanto a una interrupción súbita de la actividad, la cual se prolonga indefinidamente hacia fuera en nuestra imaginación, negándose a aceptar la artificialidad de un «final». En pinturas anteriores a Pollock, el borde significaba marco y cesura: aquí termina el «mundo del artista»; más allá empieza el «mundo del espectador» y la «realidad»; [en pinturas posteriores] nuestro mundo cotidiano es reemplazado por otro mundo creado por el artista. En cierta medida podemos sentirnos enredados y moviéndonos dentro y fuera de la maraña de líneas vertidas y salpicaduras y podemos asimismo experimentar una cierta extensión espacial. La entera pintura viene hacia nosotros y llena la sala haciéndonos más participantes que observadores. (Ibídem: 5-6)

Por eso lo natural sería dejar a la pintura continuar en el suelo y en las paredes del estudio, embadurnándolo y configurando una especie de *Closerie*, según la denominación que Arno Stern da a su caja-laboratorio, *lugar cerrado* pero abierto a la intervención y a su huella, considerando el propio estudio de Pollock y al propio artista y sus latas de pintura alrededor, tal como lo retratan las fotografías de Hans Namuth (1950), como un acontecimiento, situación y *environment*.

Luego Kaprow mira más allá. No repara tanto en el espacio que la pintura puede abarcar y recrear, como en el gesto, unidad mínima de acción, y por extensión, el acontecimiento (o conjunto de gestos) que tienen lugar en dicho espacio: «[Ante] la inminente ruptura de la tradición pictórica por parte de Pollock, ¿qué podemos hacer?». Kaprow plantea dos opciones opuestas, fiel a la dicotomía moderna: «una consiste en continuar en la línea pictórica [como hace Ad Reinhardt]; y la otra, en dejar por completo la realización de cuadros tal como los concebimos, un rectángulo u óvalo plano y exento». Aunque ya hemos visto que hay una tercera vía, exclusivamente pictórica, sólo que trascendiendo el lienzo y llevando la pintura a la escultura, al vestido, a la arquitectura o al paisaje, caso de Dubuffet, Hundertwasser o Saint-Phalle, entre otras y otros. En todo caso, de sus dos opciones Kaprow escoge la segunda, la rupturista:

Pollock nos dejó en el punto en que debíamos llegar a preocuparnos y hasta deslumbrarnos con el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, incluidos nuestros cuerpos, ropas,

habitaciones o, si fuera necesario, la vastedad de la *Calle 42*. Dado que la pintura no satisface todos nuestros sentidos, tendremos que utilizar elementos sustanciales a la vista, al oído, al olfato, al tacto, al movimiento. Objetos de cualquier tipo son materiales del nuevo arte: pintura, sillas, comida, luz eléctrica, humo, agua, calcetines viejos, un perro, películas..., lo que sea. (Ibídem: 7-9)

EL CRUCE DEL RAMAL DE LA PINTURA CON EL RAMAL DE LA PERFORMANCE

De la pintura (directamente) a la performance

La progresiva apropiación de la realidad para el arte (o la progresiva *artificación* de la vida) culmina en el nuevo realismo fundado en 1960 por Yves Klein y Pierre Restany, deviniendo la *apropiación* en un género en sí misma. A finales de los años cincuenta Kaprow ya intuye la posibilidad de *apropiar* la realidad entera e inventa el happening, el acontecimiento como «obra de arte». Por otra parte, la interpretación que Kaprow hace del espacio a partir de Pollock y la concepción sobre el espacio de Yves Klein son, además de coetáneas, paralelas. Para Yves Klein el vacío en que nos movemos, que él identifica como azul intenso, es en sí *arte*; a este vacío se lanza (*Le Saut dans le Vide*, 1960), y en sus *Antropometrías* (1960), las modelos-pincel llevan el azul al lienzo. Otra de sus acciones, de 1957, titulada *Escultura aerostática* y anticipatoria de los *Atmosfields* («campos atmosféricos», variable *aérea* de los *earthworks*) de Graham Stevens, consiste en la suelta al cielo de mil y un globos azules. Klein *salta* así del plano al espacio, de la pintura a la performance. Se trata de acciones ejecutadas o dirigidas por el o la artista donde, a diferencia del teatro, el o la actante no interpreta una obra sino que ejecuta una acción, no actúa sobre una idea sino que acciona la idea: comienza a «difuminarse» la línea entre el arte y la vida, en expresión de Kaprow («the blurring of art and life»).

Por su parte, las *Shooting paintings* o *Tirs* («pinturas de disparo» o «tiro a la pintura») de Niki de Saint-Phalle (1961) consisten en ensamblajes con envases de pintura cubiertos de yeso que, al ser disparados, con pistola o rifle, revientan salpicando y derramando el color azarosamente. Las *Shooting paintings* se sitúan así entre la *pintura de acción*, aunque reducido aún más el margen de control de la artista, y el *evento* por intervención —entre directa e indirecta— de la o el espectador —en este caso también artistas— sobre el cuadro. La pintura se convierte en performance por cuanto no está finalizada como objeto (el ensamblaje con envases de pintura), sino una vez disparada (y hendidos los envases), radicando su razón en la misma acción del disparo. Estas performances de Saint-Phalle anticipan además el Part Art, el arte participativo, ya que implican a terceras personas en su ejecución, sólo que al tratarse éstas de Jean Tinguely, Robert Rauschenberg o Larry Rivers, todavía es patente la distancia entre actores y espectadores.

Confluencias en el Black Mountain College

El Black Mountain College (BMC)²¹ fue una universidad experimental, «pequeña y rebelde», situada cerca de Asheville, en Carolina del Norte (Estados Unidos), y funda-

21. Véanse <<http://blackmountaincollege.org/content/view/12/52/>> y <<http://www.bmcproject.org/History/1930s.htm>>.

da en 1933 por John Andrew Rice, Theodore Dreier y otros docentes que habían sido despedidos o bien habían dimitido del Rollins College (escuela liberal de artes de Florida) el curso anterior. El BMC se inspiraba en los principios de la pedagogía libertaria de John Dewey²² y consideraba el arte como eje del sistema educativo: la escuela trataba de educar íntegramente a las y los alumnos *head, heart and hand* («cabeza, corazón y mano») a través del estudio, la vida comunitaria y el trabajo manual.

La creación del BMC coincide con la puesta en marcha por Franklin Roosevelt del *Public Works Art Project* (un programa para emplear artistas, como parte del New Deal durante la Gran Depresión), así como con el ascenso al poder de Adolf Hitler, el consecuente cierre de la Bauhaus por los nazis y el subsiguiente exilio de artistas e intelectuales de Europa a los Estados Unidos, caso de Anni y Josef Albers, siendo este último contratado como primer profesor de artes. El BMC atrae a diferentes artistas, en razón de docentes, como el músico John Cage, la pareja de pintores Willem y Elaine de Kooning o el poeta Robert Creeley, que se licencia allí, además de alumnos como Ray Johnson, Robert Rauschenberg y Cy Twombly. El Black Mountain College deviene además en emplazamiento para el primer *Domo geodésico*²³ de Buckminster Fuller, concebido junto al futuro escultor Kenneth Snelson; Merce Cunningham forma allí su propia compañía de danza; John Cage ejecuta su primera performance y quien fuera su alumno, Allan Kaprow, su primer prototipo de happening conocido como *event* (evento).

En plena Guerra Fría, volcán que no escupe por su cráter sino que se desangra en los bombardeos subsidiarios de Indochina y de Corea; que deflagra su verdadera fuerza sobre los lejanos atolones del archipiélago Marshall, a lo largo de 66 explosiones nucleares *in crescendo* hasta la bomba de hidrógeno mortífera como mil Hiroshimas; que prende el miedo en su propia base desatando la cacería y el purgatorio macarthistas... En plena guerra no tan *fría*, el Black Mountain College, además de oasis para el pensamiento y la creatividad libres, es vergel para la hibridación del *baniano del arte* con otras muchas especies y, en conjunto, el primer laboratorio sobre artificación de la vida.

La *realidad*, reivindicada para el arte por Duchamp, es declarada música por John Cage (1937) y danza por Merce Cunningham (1944). Cage propone capturar el *sound-scape* o paisaje sonoro, los ruidos de un camión, de la lluvia o de las interferencias entre distintas ondas de radio e incorporarlos a la música. Y tales *sonemas* (o unidades significativas de sonido) de Cage se corresponden con los *movemas* (o unidades significativas de movimiento) de Cunningham, para quien los gestos aceptados con naturalidad

22. John Dewey, *My Pedagogic Creed* (Mi Credo pedagógico, 1897, extractos): «Creo que el individuo es un ser social y que la sociedad es una unión orgánica de individuos. Si eliminamos el factor individual de la sociedad, nos quedamos sólo con una masa inerte y sin vida. [...] Creo que la educación es la regulación del proceso cuya meta es la participación de la conciencia social; y que la adaptación de la actividad individual sobre la base de esta conciencia social es el único método seguro de reconstrucción social. [...] Creo que la escuela debe representar la vida real, que la educación es vida y que toda vida es, desde el principio, un aspecto de la ciencia, del arte y de la cultura, y de la comunicación. El progreso no radica en la sucesión de estudios sino en el desarrollo de nuevas actitudes orientadas hacia la experiencia». En su escrito de 1934 *Art as Experience* (El arte como experiencia), Dewey vincula arte y experiencia (vital): «[...] las obras de arte son los medios más íntimos y enérgicos de ayuda a las personas en su participación de las artes de vivir. La Civilización es incivil porque los seres humanos están divididos en sectas, razas, naciones, clases y camarillas comunicadas» (John Dewey, *Art as Experience*, p. 336). Fuentes: <http://en.wikisource.org/wiki/My_Pedagogic_Creed>; <http://en.wikipedia.org/wiki/Art_as_Experience>.

23. Véase el subapartado «De la línea a la esfera» del capítulo VI.

en la vida cotidiana deben ser llevados literalmente a la danza. En este sentido, Cage, consciente de que el mundo en que vivimos «constituye una patria universal donde todo coexiste y se comunica»,²⁴ da por superada la noción de especialidad artística y propone una actividad performativa e interdisciplinar. Celebra en el BMC un festival en homenaje a Erik Satie, primer músico que se autodenomina *fonometrógrafo* o medidor y escritor de sonidos; y revive treinta y cinco años más tarde su melodrama de 1913 *La Piège de Méduse* (La trampa de Medusa): el propio Cage al piano, Willem y Elaine de Kooning a cargo de los decorados, Buckminster Fuller en el papel del *Baron Medusa*, Merce Cunningham como el *mono mecánico*, y bajo la dirección de Helen Livingston y Arthur Penn.

Otras nociones que Cage introduce en su *concepto ampliado*²⁵ de música son el azar o accidentalidad e indeterminación y la fluidez. Su intención no es interpretar la naturaleza, desde el «tamiz de tamices» culturales, sino directamente «imitarla en su forma de funcionamiento» (Pritchett, 1993: 97), hasta el punto de resultar piezas donde los sonidos son libres de la voluntad del compositor:

Cuando escucho lo que llamamos música, me parece que alguien está hablando, sobre sus sentimientos o sobre sus ideas de relaciones. Pero cuando escucho el tráfico, el sonido del tráfico —aquí, en la Sexta Avenida, por ejemplo—, no siento que nadie esté hablando. Tengo la impresión de que el sonido está actuando. Y me encanta la actividad del sonido: éste se torna más ruidoso o más tranquilo, más alto o más bajo, más largo o más breve. [...] No necesito que el sonido me hable.²⁶

Cage imita la realidad (entendida como *relación de y entre sucesos*) a base de imitar su comportamiento; recurre para ello al *I Ching* o *Libro de las mutaciones*. Este compendio oracular chino de tres mil años de experiencias recoge, mediante una combinatoria de 64 signos (conocidos como hexagramas), «la perpetua transición recíproca entre los elementos que acontecen y configuran el mundo, representando tales signos no cosas (elementos concretos) sino sus tendencias de movilidad y cambio»: en el *I Ching* «la mira no está puesta en el ser de las cosas —tal como es esencial en Occidente— sino en su mutabilidad, en sus movimientos cambiantes» (Wilhelm, 2001: 59-63). «Cage crea tablas acordes a tres parámetros musicales —sonido, duración, dinámica—; lanza las monedas: los números obtenidos remiten a diferentes celdas de sus tablas e inventa un sonido global con la frecuencia, duración y dinámica resultantes» (Perloff, 2002). En todas sus obras a partir de *Imaginary Landscape No. 4* (Paisaje imaginario n.º 4) para 12 receptores de radio, y *Music of Changes* (Música de las mutaciones) para piano, ambas de 1951, Cage recurrirá al *I Ching* como método compositivo.

La realidad, no obstante, está compuesta de muchos más canales además del sonido, por lo que, en la línea de *La Piège de Méduse*, Cage organiza, también en el BMC, el *Acto sin título* (1952), una maraña de improvisaciones sobre una partitura donde lo único definido son los silencios, mientras que los «segmentos de tiempo» son simultá-

24. *El arte del siglo XX*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1990, vol. 2, 168. Véase el apartado «Mitología relacional» del capítulo vi.

25. Véase Joseph Beuys al final de este apartado. Beuys hablaba del *concepto ampliado de arte*; otra variante de artificación de la vida.

26. John Cage entrevistado por Miroslav Sebestik (Nueva York, 02/04/91) para el documental *Listen* (<http://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M>).

neamente llenados con lecturas de Meister Eckhart, una ponencia sobre budismo zen, las diez enmiendas de 1791 a la Constitución de los Estados Unidos o la Declaración de Independencia, todas ellas a cargo del propio Cage, o con poesías recitadas por sus autores M. C. Richards y Charles Olson encaramados en escaleras, al tiempo que Merce Cunningham baila en torno al público sentado, Robert Rauschenberg pincha bajo sus pinturas discos rayados de Edith Piaf a doble velocidad, y David Tudor mueve el dial de una pequeña radio y toca un *piano preparado* (así llamado porque su sonido se distorsiona mediante *preparaciones*, bien obstruyendo las cuerdas con tuercas y tornillos o enrollándolas con gomas elásticas): «No se despliega narrativa alguna, si bien los eventos son mejorados y refinados sobre la marcha por los *performers*» (Perloff). El *Acto sin título* desplaza el arte de una sola disciplina hacia un arte multidisciplinar, que hibrida pintura, música, danza o poesía, así como performativo, que precisa de la complicidad entre las o los ejecutantes y el público. Nancy Perloff observa cómo a partir de esta performance el modernismo se fragmenta y comienza a disolverse en el posmodernismo.

Entre 1956 y 1961 Cage imparte cursos sobre composición experimental en La Nueva Escuela de Investigación Social (The New School), en Nueva York, y en sus clases congrega a futuros fluxistas como George Brecht o Dick Higgins o al precursor del happening Allan Kaprow. Situado imaginariamente al borde del lienzo-espacio de Pollock, Kaprow advierte en el camino emprendido por Cage la forma de activar el espacio y actuar en él más allá de la pintura, transitando progresivamente del arte a la vida.

Primer despunte:²⁷ del happening a la 'artificación' de la vida (Allan Kaprow)

En opinión de Kaprow, «la idea de un arte total surge de las tentativas por extender las posibilidades de una de las formas o procedimientos de la pintura, el collage, el cual nos ha conducido sin saberlo a rehusar de la pintura aunque sin eliminar la práctica [disciplinar] de la pintura» (2003: 11).²⁸ Kaprow detecta en la pintura la preeminencia de la vista sobre otros sentidos, sean el oído, el olfato o —por convención de «no tocar»— el tacto, y con la intención de ofrecer una forma de arte más íntegra al tiempo que equilibradora de los sentidos, instala la muestra *An Exhibition* en la Hansa Gallery de Nueva York: «Aquí no se viene a *mirar* cosas; simplemente entramos, estamos rodeados y somos parte de cuanto nos rodea (activa o pasivamente, dependiendo de nuestra aptitud para involucrarnos)». También en «la totalidad de la calle o en nuestra casa, lugares en que representamos una parte, somos figuras (aunque no seamos a menudo conscientes de ello)». No en vano «vamos vestidos de diferentes colores, podemos movernos, sentir, hablar [interactuar] y observar a las y los demás de formas diversas, y al hacerlo, alteramos continuamente el “significado” del trabajo» (ibídem: 11).

27. *Despunte* o *despuntadura*: acción y efecto de despuntar; dicho de una planta o de un árbol, empezar a brotar y entallecer.

28. Esta reflexión de Kaprow se corresponde con la teoría de Marchán sobre el *Principio Collage* como «categoría artística que trasciende los límites históricos del cubismo para devenir en punto de partida de un proceso que se extiende durante todo el siglo xx a las artes plásticas —*ready-made*, *objet trouvé*, fotomontaje dadaísta, surrealismo, *assemblage*—, y de ahí a los ambientes y a los happenings. Es Duchamp quien inaugura esta serie de prácticas de las declaraciones artísticas de realidades extraartísticas, así como la problemática epistemológica de la apropiación crítica y consciente de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte = vida» (Marchán, 1990: 159-161).

Kaprow intuye el advenimiento del happening: «Cuanto ha resultado es una forma tan abierta y fluida como las figuras [que pueblan] nuestra vivencia cotidiana pero sin limitarse a imitarlas» (ibídem: 12).

Si bien podría hablarse directamente del happening como *intermedio*²⁹ según el concepto acuñado por Dick Higgins (2007: 139), Marchán (1990: 193) lo define como *collage*,³⁰ entendido éste en un sentido amplio, como una nueva espira trazada desde los *environments*, que a su vez se desprendían de los ensamblajes; *collage* por cuanto implica tanto a objetos de la realidad natural o artificial como a acciones o personas. En la veta duchampiana de declaración de la realidad en arte, el happening aspira a la *artificación* de la vida captándola, en su complejidad, simultaneidad e interrelatividad, por medio de una acción.

Para Kaprow, «los happenings son acontecimientos que, dicho de forma sencilla, acontecen: no tienen principio, discurso ni fin estructurados. Su forma es fluida y su duración indefinida; no buscan nada obvio y, por consiguiente, no obtienen nada, salvo la certeza de un número de ocurrencias que acaparan más atención de lo normal. Existen como una única performance, o como unas pocas, y desaparecen para siempre en cuanto otras nuevas tienen lugar. Los happenings enraízan en el surrealismo, dadá o el carnaval» (2003: 16-17).³¹ Se sitúan entre una extensión de la pintura y una extensión del teatro, aunque más cerca de este último. De la pintura toman el accionismo (en referencia a la *action painting* o «pintura de acción» de Pollock) y la inserción en el cuadro, sólo que no entendido como *pintura* sino como *collage* de realidad; y del teatro el propio acontecimiento visual y sonoro así como la intervención humana, si bien distanciada de la dramatización o mimesis de la realidad y subrayando la *realización* misma. En todo caso, dada la afinidad del happening con el teatro, Kaprow enuncia cuatro diferencias fundamentales entre ambas artes:

-
29. «Cuando dos o más medios diferenciados están conceptualmente fusionados éstos devienen “intermedia” (intermedios). Se diferencian de los medios mixtos en que son inseparables de la esencia de una obra de arte» (Higgins, 2007: 140). «Una ópera es un medio mixto, puesto que música, texto y puesta en escena están diferenciados. En un “intermedio” hay una fusión conceptual. La poesía visual es *intermedial*; está situada *entre* la literatura y las artes visuales, y al fusionar ambas no podemos ocuparnos de sus orígenes por separado sino tomándolos en conjunto como visual y literario al mismo tiempo. Una canción tiene texto y música; es un medio mixto. Pero en la poesía sonora la música penetra hasta el mismo núcleo del poema, o lleva la literatura a la médula de la experiencia auditiva: es un *intermedio*» (ibídem: 19). «El happening es un trabajo performativo *intermedial* que, por su naturaleza, representa una fusión conceptual de artes visuales, literatura y música» (ibídem: 139).
30. «El happening —acontecimiento—, forma privilegiada de neodadaísmo, es una prolongación de los ambientes objetuales [*environments*] donde los objetos más que escenográficos son parte constitutiva de la acción. El happening es por tanto una acción con objetos de la realidad que es proclamada como acontecimiento artístico. No se trata de ennoblecer estéticamente la realidad [ampliar la realidad a lo estético], sino de ampliar lo estético a la realidad cotidiana. El happening responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción. Se inscribe entre los modelos intervencionistas de apropiación y estrategia de cambio de la realidad desde la perspectiva de una investigación del comportamiento» (Marchán, 1990: 193-194).
31. En relación con el happening cabe apreciar que algunos pasacalles del carnaval rural (en concreto, el vasco), por cuanto representan una situación caótica, no empiezan de una forma definida: diferentes indicios aislados los preceden y van llenando la atmósfera; luego se desenvuelven y se disipan, igual que se condensa el agua, se va *acumulando* la nube y se deshace en lluvia o jirones. Por otra parte, retomaremos el carnaval en su evolución del happening a la acción directa, ejecutada en este caso por el colectivo Reclaim the Streets! (véanse los subapartados «Acción Directa» y «Guerrilla de la Comunicación» de este mismo capítulo).

1. No hay separación entre audiencia y obra: «El happening es un “hábitat” que conglera el entorno, al artista, al trabajo y a todo quien se acerca en una configuración cambiante, fugaz e inasible».
2. «El happening no tiene trama ni pensamiento o perspectiva obvia y se materializa de manera improvisada, sin saber qué acontecerá a continuación»; parte *impromptu*, espontáneamente, sin plan preconcebido; se genera en acción (y a medida que ésta se desenvuelve), sobre la marcha, mediante una sucesión y suma de ideas.
3. «El azar (en conjunción con la improvisación) es una forma deliberadamente empleada de intervención que impregna toda la composición del happening y su naturaleza. El azar implica riesgo y temor; el solo uso del azar puede traer consigo el fracaso (el “fracaso” de ser menos artístico pero más verosímil y connatural a la vida) y, como método, la casualidad deviene *inmetódica*».
4. La naturaleza del happening es efímera; «las distintas performances derivadas de cada obra difieren considerablemente unas de las otras, éstas no pueden ser reproducidas y la obra termina antes de que se cree hábito o certeza alguna» (ibídem: 16-20).

Con el tiempo Kaprow va fijando su atención en el día a día («empecé a percartarme de que el 99% de mi vida cotidiana pasaba inadvertida; mi mente estaba siempre en otro lugar y las miles de señales que el cuerpo me enviaba cada minuto eran ignoradas» [ibídem: 221]) y de los happenings pasa a las *Actividades*, piezas a escala individual o interpersonal consistentes en la concientización de nuestras acciones rutinarias: «la conciencia acerca de cuanto hacemos y sentimos cada día, su relación con la experiencia de los demás y con la naturaleza alrededor deviene en la *performance de la vida*» (ibídem: 196). Por su parte, Mierle Laderman Ukeles había emprendido ya, a la fuerza, un camino paralelo al de Kaprow: en 1969, tras ser madre y entregada de lleno al cuidado de su bebé y al mantenimiento del hogar, y sin poder dedicar el suficiente tiempo a la «pintura de vanguardia», redacta el *Manifiesto for a Maintenance Art*,³² «en el que se propone a sí misma ejecutar en adelante todas las tareas de cuidado y protección con la deliberada conciencia de estar realizando un trabajo artístico» (Parreño, 2006: 102); trabajo y arte de mantenimiento que extiende de la casa al entero medio ambiente. Las propuestas de *arte-Vida*³³ de Kaprow y Ukeles remiten no a la vivencia del arte como una actividad autónoma, disociada de cualquier otra actividad, sino a la *artificación* de la vida. Ambas son, estrictamente, propuestas de arte conceptual cuya idea, su razón de ser, se materializa en una forma de vida consciente para con cada uno de los muchísimos lazos consecuenciales que nos vinculan y nos comunican —en diálogo o en tensión— con el mundo. El arte-Vida es el *concepto-savia* que afluirá, a través del happening, de los acontecimientos —todavía fragmentarios— de vida *artificada*, al artivismo o activismo a través del arte, unión orgánica del trabajo artístico con el compromiso humano de erradicar todo egoísmo y *endoísmo* y vivir en interrelación consciente entre nosotros, para con los demás y para con la biosfera.

32. Véase <<http://www.moca.org/wack/?p=301>>.

33. Kaprow distingue el *artlike art* (arte como arte) del *lifelike art* (arte como vida), que, en conceptos unitarios, acogiéndonos a la traducción de Armando Montesinos y David García Casado (2007), formulamos como *arte-Arte* y *arte-Vida*.

Segundo despunte: del happening al activismo³⁴ (Fluxus)

Además de Allan Kaprow, al curso de verano sobre composición experimental impartido por John Cage en la New School of Social Research de Nueva York asisten varios de los futuros miembros de Fluxus: George Brecht, Jackson McLow, Dick Higgins y Toshi Ichijanagi (primer marido de Yoko Ono). Un par de años después, George Maciunas asiste en la misma escuela a las clases de música electrónica de Richard Maxfield, en las que también participa el compositor La Monte Young. Por aquel entonces (entre 1960 y 1961), Young organiza performances y conciertos en el estudio de Yoko Ono. Y en aquel contexto (1963) Maciunas crea *Fluxus* como eventos consistentes en «música de acción» o *intermedia* de música y artes visuales. No obstante, aunque pueda considerarse un «subgénero del happening inclinado más hacia lo musical que hacia las artes plásticas» (Marchán, 1990: 206), Fluxus se consolida como un movimiento antiartístico —incorporando la noción de *no-arte* o *des-arte* preconizada por Kaprow— que o bien niega y despieza las disciplinas artísticas «con la intención de fundirlas en una sola práctica» (Home, 2002: 121), o bien desdibuja las líneas que dentro del entorno artístico separan al artista del público y, fuera, al arte de la vida. Como tal, a Fluxus *afluyen* tallos dispersos, algunos despuntados del encuentro con la música en el «nodo Cage», otros provenientes de la transición en Europa, paralela a Kaprow, de la pintura al happening: es el caso de Wolf Vostell.

Televisores y automóviles, por cuanto constituyen iconos de la sociedad de consumo al tiempo que eficaces instrumentos de evasión (no necesariamente ociosa) y alienación, son dos objetos comunes en la obra de Vostell. Televisores y automóviles padecerán en sus propios *cueros* la dilución, año por año, de la pintura al happening: en 1958 Vostell construye sus primeros *cuadros-objetos* o ensamblajes consistentes en televisores o piezas de automóviles sobre el lienzo; un año más tarde (1959), realiza directamente *décollages* de imágenes televisadas, deformaciones mediante oscilogramas de pantalla y sonido; en 1963 presenta su primer videofilm experimental *Sun in your head*, realizado sobre la imagen perturbada de un programa de televisión; combina después el *décollage* catódico con un happening que involucra al público asistente; y en 1964 lleva a cabo *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* (En Ulm, dentro de Ulm y en los alrededores de Ulm), un happening de 6 horas en 24 lugares diferentes.³⁵ Es ahí donde declara «el arte como espacio, el entorno como acontecimiento, el acontecimiento como arte y el arte como vida» (citado en Popper, 1989: 43). Dicha *artificación* de la vida requiere una implicación total de la o el espectador y con ese fin «dirige su mirada sobre la ciudad en tres direcciones: 1) la visibilización de lo absurdo de ciertos comportamientos estereotipados (envolverse cotidianamente en atascos) o de las instituciones y su reglamentación (convivir con un muro —caso de Berlín—); 2) la imaginación ecológica en medio de un ambiente nocivo; y 3) la sustitución de la obra de arte por la “vida encontrada”». En suma, las y los participantes experimentan a través de un proceso estético de implica-

34. *Artivismo* significa «arte activista» o «activismo a través del arte». El dúo Cibergolem (Andoni Alonso e Iñaki Arzoz) utiliza este neologismo a lo largo de su libro *La quinta columna digital. Antitratado comunal de hiperpolítica* (2005: 29, 111). Asimismo, Marion Hamm introduce el doble término *a/tivismo* en el contexto de las redes de acción directa: en su caso, el movimiento mundial de protesta de Seattle contra la Organización Mundial de Comercio, el *border camp* de Estrasburgo y las protestas contra la cumbre del G-8 en Evian (*Brumaria*, 5 [2005: 301]).

35. Véanse <<http://www.museovostell.org/biografia.htm>> y <<http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>>.

ción en una obra artística «los vínculos entre las personas y las leyes que gobiernan sus relaciones» (Popper, 1989: 276-277); luego, una vez concientizados los diferentes niveles, subliminales o directos, de violencia estructural, éstos son conceptualizados, disponiéndose el puente para su abordaje. En suma, los happenings de Vostell buscan «la elaboración de modelos para nuevas formas de comportamiento» (ibídem: 43).

Además de Vostell, casi cincuenta artistas, entre ellos *Ben Vautier*, *Joseph Beuys*, *Jean Jacques Lebel* o quien fuera miembro de *CoBrA* y de la *Internacional Situacionista* *Constant Nieuwenhuis*, publican en 1966 el *Manifiesto por el happening*:

Si es verdad que el arte debe ser vivido por todos y no como un espectáculo sufrido pasivamente, sino como un juego donde se arriesga la vida, es necesario eliminar a críticos y comerciantes, que constituyen un obstáculo y no un accesorio para la cultura. [...] El happening exige una apertura de espíritu libertaria; cuestiona tanto el mundo sensible como el mundo real. [...] De Japón [Gutai: *Jiro Yoshihara* y *Shozo Shimamoto*], los Estados Unidos [Kaprow, Brecht, Higgins...] y Europa [los firmantes] llegan ecos de una lucha dispersa o colectiva, basada en la superación de los límites de la moral, de la conciencia y de la percepción. [...] Último de los lenguajes en nacer, el happening ya se ha afirmado como arte. Articula sueños y acciones colectivas. Ni abstracto ni figurativo, se reinventa en cada ocasión. El happening crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea. [...] Concilia lo sagrado y carnavalesco, la creación de imágenes y la libre expresión del sueño, los instintos y la acción social, la expansión de nuestros estados de conciencia y de subconsciencia y la gestión política de nuestra existencia, para sobrepasar el arte y alcanzar la vida. (Lebel, 1971: 99-102; citado en Marchán, 1990: 391-392)

Los happenings son en 1966 «la única vanguardia *underground*; se difunden por el mundo como un virus crónico» (Kaprow, 2003: 59):

Las y los artistas se apropian del medio real y no del estudio, de los desperdicios y no de los [materiales nobles]; incorporan al arte el comportamiento, el tiempo, la ecología y los asuntos políticos. En poco tiempo el diálogo se ha desplazado de conocer más y más sobre lo que era el arte a la formulación de preguntas sobre qué es la vida. (Citado en Blanco, 2001: 41)

Pero no sólo las y los artistas se apropian del mundo real, también la realidad se inspira en el arte, según Vostell:

De no haber existido vida producida gracias a estas ideas artísticas, muchas cosas hubieran sido diferentes; [es más], sin el arte de los sesenta no hubiera sido posible la rebelión estudiantil en Francia, América y Alemania. Las artes plásticas han desarrollado diez años antes modelos revolucionarios, mediante el nuevo arte objetual y a través del arte de acción. (Marchán, 1990: 398)

Tal vez. Lo que está claro es que el arte es un *comburente* de las revueltas pero no la *chispa prendedora* del ciclo sesentayochista, atribuible más bien a los rescoldos de múltiples conflictos latentes desde la segunda guerra mundial.³⁶ El happening no va más allá de ser una forma de *artivación* (activación a través del arte) de la conciencia: las piezas de Kaprow, y en la línea *escenopictórica* de éste, el *Ray Gun Theatre* de Claes Oldenbourg o

36. En opinión de Marchán, «las derivaciones maximalistas de una interpretación acrítica de la tesis *arte-vida* llevan al equívoco de considerar el Arte determinante de la propia vida invirtiéndose así toda

las performances feministas de Carole Schneemann, «desencubren las relaciones de poder inherentes en el modo en que el arte se produce y distribuye, al tiempo que descubriendo para el arte renovadas energías sociales, como ciudadanos y como *trabajadores del arte*» (Lippard, 2001: 65, 68-69); pero, de momento, al menos hasta la irrupción de la acción directa, una vez finalizado el happening, fuera del *acontecimiento*, termina el arte y continúa la vida, termina el artista, la artista y continúa el espectador, la espectadora.

Joseph Beuys,³⁷ a través del happening político, va algo más allá y rebasa los límites del arte y la vida en el sentido en que sus acciones, si bien planteadas desde el *espacio transicional* del arte, trascienden a la propia vida. Beuys funda la Organización para la Democracia Directa mediante Plebiscito (Libre Iniciativa del Pueblo). No se trata de un partido sino de un laboratorio de democracia contra la «dictadura de los partidos».³⁸ Para la Documenta 5 (Kassel, 1972) abre una oficina informativa de su organización desde la que atiende una *Conversación de 100 días con el público* sobre democracia, arte y los problemas relacionados *con* o derivados *de* ambos. Entendida la plástica como la culminación del proceso dinámico y evolutivo, embrionario, de solidificación de un líquido —a diferencia de la escultura, que se obtiene por sustracción o erosión de una materia sólida—, el propio artista se artifica y se declara *obra plástica* que filosofa, habla y denuncia. Otro proyecto instituyente de Beuys, de mayor envergadura, es la Universidad Internacional Libre para Creatividad e Investigación Interdisciplinaria, en la que las y los estudiantes experimentan procesos interdisciplinares de empoderamiento y autonomía a través del arte y «disciplinas intermedias» tales como teoría del conocimiento, comportamiento social, solidaridad o crítica de la crítica (Stachelhaus, 1990: 131). La Universidad Internacional Libre despliega talleres de oficios en Derry (ciudad norirlandesa con una tasa de paro entonces del 33%) y actividades culturales en Belfast;

identidad en favor del arte» (1990: 209). A lo largo del capítulo v analizaremos cómo el llamado ciclo del 68 responde a un cúmulo de procesos sociopolíticos. Entre éstos, la reacción dentro y fuera de la órbita soviética a la dictadura postestalinista; el despertar de los pueblos colonizados y sobreexplotados como carne de cañón en las guerras subsidiarias de finales de los cuarenta y cincuenta, conciencia a su vez estimulada por la teoría y acción simultáneas de psicólogos o pedagogos como Frantz Fanon o Paulo Freire; la surgencia e insurgencia después de décadas de resistencia de los colectivos secularmente oprimidos dentro del mundo industrializado, tales como el movimiento negro o el feminismo; la activación en masa del antibelicismo en respuesta a la masacre (televisada) de Vietnam o al macabro *Mundial* de sofisticación atómica... Las revoluciones prendieron entre quienes vivían la urgencia de subvertir el orden, si bien es cierto que la práctica del happening ayudó a visibilizar las protestas y pudo contribuir, en último y más íntimo extremo, a activar creativamente la conciencia.

37. Fuente: Stachelhaus (1990).

38. Uno de los manifiestos publicados en la oficina de la Organización para la Democracia Directa en Dusseldorf (1971) viene a decir lo siguiente: «Los partidos aprueban las leyes que les dotan de los instrumentos para ser elegidos y designar [siempre según la legalidad] unas minorías (los funcionarios más importantes) que gobiernan sobre millones de personas creadoras. A esto llaman democracia cuando es, lisa y llanamente, la dictadura de los partidos» (Stachelhaus, 1990: 124-125). Las ideas de Beuys se corresponden con el pensamiento de Castoriadis: «Los parlamentos no tienen poder. Éste pertenece a instancias extraparlamentarias, a los partidos políticos y, siempre, al partido [o los dos partidos] mayoritario. Tampoco hay separación de poderes. El partido mayoritario dispone del poder legislativo, del poder hipócritamente llamado “ejecutivo”, para dar a entender que no hace sino “ejecutar” las leyes cuando lo que verdaderamente hace es decidir y gobernar. El poder “ejecutivo” es en realidad el poder “gubernativo”. Este poder no “aplica” la ley, actúa en el marco de la ley. El partido mayoritario gobierna, pues, el poder legislativo, el gubernativo y tiene vara alta en la Administración donde nombra centenares o millares de cargos importantes. En cuanto al poder judicial, el gobierno no tiene interés ni razón para intervenir en el funcionamiento del aparato judi-

implica a reclusos, ex prisioneros y familias de presos de la cárcel de Barlinnie, así como jóvenes de los barrios marginales de Glasgow (Escocia) para «sacarlos de las trampas [o círculos viciosos] del sistema»; abre escuelas en Sicilia y Bolonia, en Londres y en Gales, país donde aborda las realidades locales del *cymraeg* (idioma galés) y del desempleo (ibídem: 135); y es presentada en la Documenta 7 (1977) como exponente de su *concepto ampliado de arte*. Beuys va más allá: el artista en cuanto obra plástica debe contribuir al conjunto de la Plástica Social, el proceso dinámico, evolutivo de vertebración de una sociedad creativa y libre. El *Intermedium* (interdisciplina) de Beuys *entre* happening («intermedio» a su vez *entre* artes plásticas y teatro) y política es, en todo caso, un significativo precedente del *artivismo* (o activismo a través del arte).

RAMAL 4: DEL SURREALISMO A LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA

Retrocedemos a la posguerra en busca del nodo surrealista: de ahí se desprenderá la madeja de tallos informalistas, espontáneos, automatistas, sin discursos preconcebidos, dejándose fluir, como negación del racionalismo, la omnipotencia e independencia de la *razón humana* que había amparado si no la fanática ilógica de los campos de exterminio o de los gulags, si cuando menos la fría lógica del bombardeo recíproco de poblaciones enteras, de la bomba atómica o de las multitudinarias matanzas en los frentes. Pero del propio surrealismo de Breton diverge un ramal que habrá de discurrir paralelo al neorealismo y al neodadaísmo, que encontrará sus hebras con el ramal europeo del happening y que nutrirá las primeras *guerrillas culturales*, iniciadoras a su vez de la acción directa.³⁹

Christian Dotremont se separa en 1947 de la línea *espiritualista* (Home, 2002: 41)⁴⁰ de André Breton y funda en Bruselas el Grupo Surrealista Revolucionario con la intención de llevar el experimento surrealista al contexto real de la vida diaria. Por su parte,

cial en general cuando se trata de procesos civiles o criminales ordinarios, pero tiene buenas razones y grandes posibilidades en los procesos que son para él importantes. Así pues, hablar hoy de “separación de poderes” es una engañifa como también lo es hablar de “representación”. Los “representantes” son parlamentarios y la mayoría hace lo que el líder (o la dirección) de su partido le ha dicho que haga. Los partidos contemporáneos son fundamentalmente aparatos burocráticos, dominados por camarillas autocooptadas [que llenan las vacantes de la corporación mediante el voto de sus propios integrantes]. Así que, visto lo visto, ¿llevar al poder a partidos de encefalograma plano es todo lo que sabe hacer una sociedad democrática? El problema radica en las estructuras antropológicas que corresponden a las estructuras socioeconómicas, la conformación psicosocial del individuo contemporáneo, cómo éste actúa y se inserta en la sociedad y cómo la sociedad tiende a reproducir determinados comportamientos. Se ignora lo imaginario social dominante que estructura al individuo contemporáneo» (2005: 132-137). Véanse más contenidos al respecto, en concreto, las reflexiones imperecederas de Thoreau y Gandhi, en los subapartados «Acción Directa» y «Guerrilla de la Comunicación» de este mismo capítulo.

39. Véanse los apartados «Medios de artivismo» de este capítulo y «Tercera transformación: la rotación de las líneas de quiebra» del capítulo v.

40. El manifiesto *Por un arte revolucionario e independiente* ayuda a situar el desacuerdo de Dotremont. En este texto redactado con Trotsky, Breton se expresa en términos freudianos: «La necesidad de emancipación del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para ser inducida a mezclarse con la necesidad de emancipación de la persona. El mecanismo de la *sublimación* tiene por objeto restablecer el equilibrio roto entre el “yo” coherente y los elementos reprimidos. El ideal del “yo” se alza contra la realidad insoportable [inconsciente y reprimida] del “ello” común a todas las personas, y continúa expandiéndose; es por eso por lo que el arte no puede constreñirse a unos fines pragmáticos, extremadamente concisos» (Breton, Trotsky y Rivera, 1999: 33-34)

el arquitecto utópico Constant Nieuwenhuys funda en Ámsterdam el grupo Reflex y pone en contacto a Dotremont y a Asger Jorn, representante del grupo danés Host. Los tres grupos fundan CoBrA.⁴¹ Basado en la *Crítica de la vida cotidiana* de Lefebvre, Constant publica en 1953 el texto *Para una arquitectura de situación*, cuyo argumento, germen del situacionismo, es que la arquitectura puede contribuir a transformar la realidad cotidiana. Jorn anuncia ese mismo año la formación del Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa (ibídem: 68), y éste se fusionará con la Internacional Letrista y con el «nodo Constant» para constituir, en 1957, la Internacional Situacionista.⁴²

Como solución a un mundo «alienado por el espectáculo y su razón de ser, la no intervención», a «una vida que ha dejado de vivirse directamente para ser consumida como representación»,⁴³ Guy Debord propone la construcción de *situaciones*, entendidas éstas como unidades espacio-temporales de comportamiento activo y consciente que ayude a las personas a revertir su rol pasivo de «espectadoras» de su propia vida o figurantes de un escenario impuesto y restringido en rol activo de «vividoras» de su propia vida. No obstante, las situaciones vividas, aunque parciales, no son aisladas. Se integran en la construcción interdisciplinar de un modelo de urbanismo unitario, al tiempo que dialogan con él y responden a sus estímulos. El urbanismo unitario, verdadero aglutinante no sólo físico sino teórico de la Internacional Situacionista, responde a la progresiva fragmentación a lo largo de la historia de la ciudad que «una vez fue una poderosa unidad orgánica» (Lefebvre). La *ciudad unitaria* es reimaginada por Constant desde CoBrA; y sobre dicho concepto trabajarán después Ivan Chtcheglov (conocido bajo el seudónimo de Gilles Ivain) y Abdelhafid Khatib, provenientes de la Internacional Letrista. La idea de Constant es arquitectónica y se traduce en una estructura urbana que libera el tránsito de las personas llevando el tráfico a otro nivel o cuyas casas son comunales y sus estancias móviles;⁴⁴ Chtcheglov y Khatib en cambio no abordan tanto la construcción física de la ciudad como los efectos psíquicos y emocionales que ésta proyecta. Mientras Khatib propone la *psicogeografía* como «estudio de los efectos precisos que el medio geográfico [urbano], ordenadamente o no, proyecta sobre el comportamiento afectivo de los individuos» (ibídem: 15), Chtcheglov propone que las y los ciudadanos se abandonen, en una «deriva continua», a dichos estímulos, con el fin, en palabras de Baudelaire, de «experimentar en la intersección de la miríada de relaciones de la ciudad gigante el milagro de una prosa poética, musical, flexible [y fluida]» (Home, 2002: 64).

41. CoBrA: acrónimo de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam.

42. El Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa, las Internacionales Letrista y Situacionista, el Fluxus, el Mail Art u otros son conectados y reunidos por Stewart Home bajo la categoría *Samizdat*, «una tradición colectiva, disidente y autogestionada, asociada artísticamente a Dadá y políticamente al comunismo antibolchevique, cuyos grupos y miembros pretenden intervenir en todas las áreas de la vida en activa oposición al modelo social [productivista, mediatizado y consumista]» (2002: 201-206). Por su parte, José M.^a Parreño identifica en estos movimientos e iniciativas cuatro características comunes: «la actitud antiautoritaria; el vínculo arte-vida; el carácter grupal; y el horizonte utópico» (2006: 36).

43. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol. 1: *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste # 1-6 (1958-1961)*, Madrid, Literatura Gris, 2001, 12-15; Home (2002: 101).

44. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol. 1: *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste # 1-6 (1958-1961)*, Madrid, Literatura Gris, 2001, 107-108.

El experimento situacionista, si bien apenas rebasó la teoría,⁴⁵ inspira el arte participativo (empezando por sus formatos lúdicos) y el happening urbano, y conecta, a través de Constant, con una de las primeras guerrillas (contra)culturales, los Provos holandeses.

RAMAL 5: DEL CONCEPTUAL AL ARTIVISMO

Mirando en perspectiva, de los ramales provenientes del quiebro de Duchamp —su primer alegato conceptual declarando la realidad *arte*— ha germinado otro árbol-rizoma, pegado al suelo pero con ramas abiertas a enraizar en diferentes direcciones.

Este nuevo árbol-rizoma, aunque conectado al viejo baniano del arte, aflora autónomamente a raíz de la confluencia de músicos experimentales y artistas plásticos en la Nueva Escuela de Investigación Social de Nueva York entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. La Monte Young y Jackson McLow, en su *Anthology of Chance Operations*, de 1963, recogen el incipiente *cogollo* de propuestas. Entre las ideas *performables* de George Brecht o Dick Higgins, las ideas poetizadas de Claus Bremer, las ideas musicables de John Cage o las partituras de Earle Brown o Terry Jennings, destacan las ideas aglutinadoras de Henry Flynt:

En el *arte de concepto* el material son los conceptos como en la música el material es el sonido. Puesto que los conceptos están íntimamente vinculados al lenguaje, el arte de concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje. (1963: 31)

La enunciación de Flynt será reforzada por Sol LeWitt en un artículo de 1967:

En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra [...]. Toda la planificación y decisiones se hacen por adelantado y la ejecución es un asunto rutinario. La idea se convierte en la máquina que hace el arte. (LeWitt, 1967; citado en Stangos, 1991: 215)

Dos años después, Joseph Kosuth, en su ensayo *Art after Philosophy* (1969), vuelve la mirada sobre la rama disjunta que alimenta al conceptual:

45. Lefebvre reprocha a Debord «haber sido tan dogmatista como Breton pero, peor aún, sin dogma»: «Jorn y Constant serían expulsados, la Internacional Situacionista se reduciría a Debord, Bernstein y Vaneigem, luego la teoría de las situaciones sería poco a poco abandonada, Debord rompería con Michele Bernstein y la revista devendría en un órgano político, violentamente polémico, que exageraría enormemente su papel en mayo del 68» (Ross, 1997). Sin embargo, los textos de Debord —*La sociedad del espectáculo*, <<http://www.sindominio.net/ash/espect1.htm>>— y de Raoul Vaneigem —*Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*—, ambos de 1967, sí parecen ser influyentes en el Movimiento del 22 de marzo en la facultad de Nanterre (París), germen de las revueltas de mayo de 1968 (Raunig, 2007: 91). En todo caso, el mayo parisino se enmarca en un cambio global de subjetivación (no sólo teórica) del sistema represivo, de despunte antibelicista y de (in)surgencia de los movimientos *underground*... Asimismo, la revolución estudiantil de Nanterre y La Sorbona confluye con otro río que viene de lejos, las huelgas industriales, y por un tiempo hay una simbiosis entre los movimientos obrero y estudiantil, pero a la larga no puede hablarse de «vuelco del sistema», habrá reformas académicas y salariales y De Gaulle será depuesto, pero las (anti)tesis de Debord (y de tantos otros intelectuales citados a lo largo de este trabajo —Castoriadis, Foucault, Deleuze—) no sólo no pierden actualidad sino que se irán sucesivamente reforzando.

El *ready-made* alteró la naturaleza del arte de una cuestión de morfología —la forma del lenguaje— a una cuestión de función —cuanto dicho lenguaje quería decir—. Este cambio —de la «apariencia» de la obra a la «concepción» [o «ideación»] de la misma— supuso el inicio tanto del arte «moderno» como del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente.⁴⁶

Podría decirse que el conceptual no es en sí el árbol-rizoma, el *cogollo* del que se desprenden las propuestas, sino la savia que alimenta la planta; el conceptual no es un formato sino un procedimiento artístico, una *forma* de proceder. Lo que no impide que el líquido al solidificarse —como observaba Beuys— genere la *plástica*. Como ocurre con la obra de Kosuth *Una y tres sillas* (1965), el conceptual puede ser exhibido como objeto —la misma silla-palabra, silla-fotografía y silla útil para sentarse, todas igualmente *reales*—, pero lo medular será siempre su razón fluida.

Entre los diferentes tiempos de solidificación, de transmutación de la forma de proceder en formato físico, de la conversión del proceso significante en acción significativa, volvemos la mirada a Fluxus, pero no a la comentada confluencia de músicos, poetas, performers y artistas plásticos promovida por Young, McLow y Maciunas, sino al momento de madurez del happening de Wolf Vostell.

Según Vostell,⁴⁷ «el artista presenta a otras personas nuevas formas de vida que ha ido experimentando a través de su trabajo». Y dicho trabajo, ya sea una obra, un acontecimiento, una relación, hasta el momento inéditos, adquieren, a través de su existencia, «un carácter modélico» o, cuando menos, prototípico. Vostell se impone «la tarea de trabajar en un proceso vital que pueda sentirse como proceso artístico y mediante acciones, mediante happenings»; *prefigurar*⁴⁸ a través de toda su obra una alternativa de comportamiento. Su interés artístico radica en «saber cuáles son las cosas que ejercen influencia sobre nosotros, a pesar de que no las conocemos, y en qué medida influye el artista en la sociedad, aun desconociendo la proporción y la manera». Para Vostell la participación del público es desde el principio una de las condiciones de su trabajo: la implicación del espectador, de la espectadora «es, de hecho, un componente esencial del arte de la segunda mitad del siglo XX». El objetivo del happening es dotar al participante de «la posibilidad de continuar realizando ideas semejantes» y, sobre todo, «de liberar, desfetichizar los modos de comportamiento» no ya en acciones similares sino en cualquier acción cotidiana. En consecuencia, «el happening es, tanto para el público como para el artista, un proceso complejo de aprendizaje, en donde se habla a todos los órganos y sentidos del cuerpo humano sin experiencias previas acerca de cómo vamos a reaccionar».

El happening lleva el arte a una encrucijada aún más compleja y fascinante que la que Kaprow advirtió encima y alrededor del lienzo de Pollock. En estas declaraciones Vostell esboza varias premisas, como un nuevo haz de tallos latentes de savia: la identificación del proceso vital con el proceso artístico (encarnado por Beuys); la prefiguración y el análisis de modelos de comportamiento (propósito de los situacionistas y

46. Véase <http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html>.

47. Extracto de la entrevista magnetofónica de D. Hacker a Wolf Vostell, 22/08/1973, en Marchán (1990: 396-399).

48. El hecho de «prefigurar un comportamiento modélico» implica la consideración del happening como un espacio-tiempo transicional entre el juego y la realidad (en alusión a la teoría de Winnicott —véase el apartado «Plástica Relacional» del capítulo II—).

experiencia de Bruno Demattio desde el *Behaviour Art*);⁴⁹ la investigación activa, experimental, de la afección del entorno sobre las personas así como de la incidencia de las personas en el entorno; la participación del público; y el empoderamiento de las y los participantes. «Tras un periodo de “desorden ordenado”» iniciado por Duchamp y madurado por Cage o los *happeners*, se va transitando de la inclusión del público en la obra a la activación, catarsis y canalización de la energía del individuo en relación con la colectividad. «El arte es ahora creado por todos y la o el artista pasa a ser un intermediario, un educador, un animador o un organizador, un técnico o un programador. Renuncia a sus privilegios y democratiza el arte»; establece una *democracia directa y no representacional* en materia artística, «cancelando a galerías comerciales, burócratas culturales y artistas individuales toda prerrogativa» (Popper, 1989: 248).

Puestos los procesos y procedimientos del arte en manos de la espectadora, del espectador, y convertido éste consecuente y fácticamente en *actor*, estamos en condiciones de retomar el relevo situacionista y emprender la transformación del entorno. Desplegamos el nuevo mapa de la ciudad después de haberla experimentado como un acontecimiento o sucesión de *situaciones* o *eventos* artísticos: conscientemente, la urbe aparece como «pantalla donde se proyectan los mensajes de poder», ya sea mediante la arquitectura, mediante la publicidad, el mobiliario o el ornamento (Parreño, 2006: 53). En la fase post-happening, adentrados en la encrucijada, el siguiente paso nos lleva a la generación de un *arte público*, que no un *arte en lugares públicos* de escultura de peana o pedestal como un adorno prestigiador más:

El arte público funciona: 1) como *contrapantalla* en que proyectar las preocupaciones de determinadas comunidades; 2) como catalizador de la actividad colectiva; 3) como estímulo de la controversia pública. Su objetivo último —parafraseando a Rebecca Solnit— es la creación de un espacio en que las personas se experimenten a sí mismas como parte activa de una comunidad y perfeccionen la democracia a través de la colaboración y la discusión. (Ibídem: 68)

Y de aquí al *artivismo* o a la acción pública o activismo a través de las prácticas artísticas ya sólo media un paso. El happening empezaba siendo *escenopictórico*, prefirándonos (a público y artistas) como parte del entorno-pintura para desembocar en una concientización de la realidad como materia sensible, *declarable como arte* desde la lógica de Duchamp, *plástica* en el imaginario de Beuys, *experimentable como acontecimiento artístico* a ojos de Kaprow. Sólo que ahora el arte trasciende el espacio experimental, sale del «ensayo de realidad» para actuar de lleno en la realidad misma, para esquejarse en su madeja de relaciones y transformarla: «el *locus* específico del arte» dista mucho de la galería, supera incluso los espacios transicionales y «pasa a ser el lugar mismo del conflicto» (Blanco y otros, 2001: 15-16).

Mirando atrás vemos cómo la estrategia del arte cambia de la vanguardia a la resistencia: «mientras que la vanguardia implica una transgresión revolucionaria en los frentes social y cultural», adelantándose (casi siempre idealistamente) a éstos, la

49. «Demattio considera al artista como un *estructurista del comportamiento* y trabaja con nuevos esquemas que deben conducir a una renovada actitud de nuestros sentidos. Niega la permanencia del objeto; el material ya no es el color o la materia, sino las funciones y contenidos psicológicos: conflictos, sueños, energía, vibraciones, relaciones interhumanas, modos de comportamiento y entrenamiento práctico de la conciencia. Sus *Encounter* consisten en acciones terapéuticas de grupo, entrenamiento de la sensibilidad o psicodramas» (Marchán, 1990: 237).

resistencia sugiere una actitud de permanente cuestionamiento en el seno de la sociedad y de la cultura. Dado que no podemos disociar nuestro propio posicionamiento del aquí y del ahora y que «somos sujetos integrados en un entorno de significados culturales y disciplinas sociales», en la medida que corporizamos la sociedad y la cultura, somos nosotras y nosotros *arte y parte* de todo conflicto en el seno de éstas. Ahora bien, la forma de afrontar el conflicto no es ya saliéndose del cuerpo, confrontando la parte por el todo desde la ventana esférica de una burbuja que comprime el mundo como un ojo de pez; toda pretensión de transformar nuestro propio cuerpo y rizoma de relaciones implica ahora «la puesta en marcha de una estrategia deconstructiva» (Foster, 2001: 106-107), un rediseño de las reglas del juego sin salirse del juego o *dentro y fuera* del juego al mismo tiempo. La *inmanencia* es —en opinión del Colectivo Situaciones— una forma de *habitar* consciente y activamente toda situación, un devenir discursivo, dinámico, transformador o constituyente de nuevas formas y formatos de construcción social (Colectivo Situaciones, 2005: 124). Y a la *inmanencia en resistencia* el dúo Cibergolem (Andoni Alonso e Iñaki Arzoz) lo llamará *quintacolumnismo*:

El quintacolumnismo es una estrategia para llevar a cabo la *hiperpolítica*⁵⁰ trabajando desde el interior de la globalización, sin esperar una improbable revolución externa que constituya un modelo nuevo e independiente del ya existente; el quintacolumnismo es un trabajo de insurgencia y resistencia cotidianas. (2005: 39)

A lo largo de los siguientes ejemplos veremos prácticas artísticas desarrolladas en el epicentro del conflicto: algunas son temporales, otras estacionarias, pero varias de ellas inmanentes, por cuanto son connaturales a un lugar, a una o varias comunidades y, más aún, porque son asumidas como forma de vida.

MEDIOS DE ARTIVISMO

Medios especializados (conexión directa con las artes visuales): arte público ‘Site Specific’

1. ARTE COMUNITARIO (artes plásticas + PartArt [arte participativo])
 - Modalidad 1: ‘Site Specific’ —muralismo, environments...—
 - Modalidad 2: Irradiador
 - Modalidad 3: Itinerante
2. MEDIARTIVISMO (conceptual: mensaje + medio de difusión)
 - (Contra)Publicidad
 - Intervención en medios publicitarios
 - Instalación
 - Vídeo
 - Videoinstalación

50. La hiperpolítica es la política de los ciudadanos en los ámbitos no necesariamente políticos, en la era de la globalización y posibilitada por el uso de las nuevas tecnologías. Hiperpolítica es la política de los ciudadanos organizados, de los no políticos (que no apolíticos), externa a los partidos y a los bloques ideológicos clásicos, libertaria y contestataria, no teorizada, tampoco dogmática, la politización de las prácticas sociales y culturales (Alonso y Arzoz, 2005: 27).

3. PERFORMANCE

- Representada o ejecutada por la o el artista
- Representada o ejecutada por las o los participantes

Multimedia e intermedia real (conexión funcional con las artes visuales y escénicas)

4. LABORATORIO-TALLER (DE INVESTIGACIÓN ARTIVISTA)
5. ACCIÓN DIRECTA (PERFORMATIVA)
6. GUERRILLA DE LA COMUNICACIÓN ([SEMI]CLANDESTINA)

Afluente (desde el Teatro, entre el LABORATORIO-TALLER y la ACCIÓN DIRECTA)

7. TEATRO DEL OPRIMIDO

Multimedia e intermedia virtual (conexión directa y funcional con las artes visuales y escénicas)

8. CIBERARTIVISMO o QUINTACOLUMNISMO DIGITAL

El *artivismo* es un germinado de savia conceptual que o bien se esqueja en los formatos convencionales del arte transfundiéndoles ciertas preocupaciones sociales, o bien solidifica directamente su savia dando lugar a especialidades inéditas o cuando menos *intermediales* (dos o más medios diferentes que al fusionarse devienen en un medio nuevo —según la expresión y definición de Dick Higgins—).

A su vez, la germinación del artivismo es consecuencia de la confluencia de varios procesos históricos: uno social —el desplazamiento de la sujeción política de clase y de la clase como sujeto político a la constitución política de la propia subjetividad—, otro artístico —la disidencia desde las estrategias de vanguardia modernista hacia las tácticas de resistencia posmodernista— y otro tecnológico —la evolución de los medios analógicos a los digitales y los desarrollos derivados en diseño gráfico y textual, soportes e impresión y distribución—.

Entre las muestras de artivismo aquí recogidas, tres de ellas provienen de distintos ramales de las artes visuales: más plásticos algunos —formatos pictóricos o escultóricos—, sublimada la idea en otros —conceptual— y en avanzado proceso de dilución en la vida los demás —performance—. Estas modalidades aún conservan su especialización, e irrigadas de savia artivista se traducen en: 1) el ARTE COMUNITARIO, mezcla de artes plásticas y Part Art o arte participativo; 2) el MEDIARTIVISMO o difusión de un determinado concepto artivista a través de los medios de comunicación y dispositivos publicitarios; y 3) la PERFORMANCE, que puede ser representada o ejecutada por la o el artista pero también por las y los participantes (categoría intermedia entre artistas y público). Las tres pueden reunirse bajo la denominación común de arte público *Site Specific*, no decorativo sino en *tenso diálogo* con el entorno social, cultural, político y económico, cuestionándolo y sacando a la luz pública sus conflictos y contradicciones latentes y estructurales.

Los tres formatos siguientes son autónomos, están conectados a las artes a través de las y los propios artistas, artivistas o trabajadores culturales, pero no tributan a las artes; su objetivo inmediato es intervenir en el tejido sociopolítico y no buscan una coherencia entre mensaje y medio o procedimiento, sino que más bien combinan e

hibridan cuantos medios están a su alcance en aras de lograr su objetivo. Estos formatos, además, pueden enunciarse discursivamente, como si cada uno constituyera una fase de la intervención, en cierto modo convalidables con metodologías clásicas como el «ver, juzgar y actuar» de Joseph Cardijn (1925): 4) el LABORATORIO-TALLER de INVESTIGACIÓN ARTIVISTA; 5) la ACCIÓN DIRECTA, performativa y visible, consecuencia habitual del Laboratorio-Taller; y 6) la GUERRILLA DE LA COMUNICACIÓN, catálogo de acciones en este caso (semi)clandestinas.

A esta segunda tripleta iremos incorporando a lo largo de este punto un séptimo formato, 7) el TEATRO DEL OPRIMIDO, *planta* proveniente del árbol de las artes dramáticas, que comprende tácticas de Guerrilla de la Comunicación pero que comparte la función analítica, experimental y preactiva del Laboratorio-Taller. Y dado que los diferentes medios se enuncian, aunque con pequeños *flashbacks*, cronológicamente, culminamos con 8) el CIBERARTIVISMO o QUINTACOLUMNISMO DIGITAL, síntesis multimedia o intermedia de muchas de las modalidades de artivismo sólo que activadas —*artivadas*— a través de las nuevas redes relacionales propiciadas por los interfaces informáticos.

Así como la finalidad del arte radica en sí mismo y la propia obra artística termina donde empieza la realidad, el artivismo busca precisamente intervenir, por medios *creativos*, en la vida pública con la intención manifiesta de transformarla. El artivismo busca desprivatizar no sólo el (concepto de) arte sino la (noción de) democracia para instituir (o restituir) ambos en el dominio común y cotidiano.

Arte Comunitario

El ARTE COMUNITARIO comprende el espacio más allá del *emplazamiento* físico como un *lugar* habitado y a sus habitantes como participantes o coautores del propio trabajo que allí habrá de acontecer. El Arte Comunitario afronta los siguientes desafíos:

- El abordaje de los problemas de una determinada comunidad o grupo social mediante una actividad participativa y creativa.
- La canalización y catálisis de la expresión de dicho grupo social así como la *artificación* del trabajo colectivo.
- La consecuente disolución de la frontera entre arte elevado y arte popular.
- La ampliación del alcance de la reivindicación concreta (Parreño, 2006: 69-70).
- Y, en última instancia, el «empoderamiento de la comunidad, la dotación de habilidades para gestionar sus conflictos aprovechando sus capacidades», proporcionándole, en el curso de la participación, «métodos o herramientas de trabajo efectivas que puedan ser continuadas por el propio colectivo» (nota 3, de Paloma Blanco, en Felshin, 2001: 75); como veremos después, el Laboratorio-Taller de Investigación Artivista constituye una modalidad intermedial a partir de este último punto.

En ocasiones la obra de arte comunitario se ubica permanente y significativamente en un entorno específico y para una colectividad concreta. Puede ser mural, como *The Great Wall of Los Angeles*, o ambiental, como *The Tell*. En el primer caso, *The Great Wall* es una pintura en proceso de 840 metros de longitud a lo largo del canal Tujunga y dirigida desde 1975 por Judith Baca. Este trabajo enraíza en el muralismo social y

público de David Alfaro Siqueiros, en el Part Art (arte participativo) y narra «la otra historia de California», aquella que incluye a los nativos, a las mujeres y a las minorías étnicas no-anglos (latina, negra, asiática) desde los pinceles de sus protagonistas, un total de 400 jóvenes que son empoderados técnica y políticamente bajo la supervisión de un equipo de 35 artistas y la colaboración de historiadores orales, etnólogos y la propia ciudadanía. Por su parte, *The Tell* (el tell o túmulo)⁵¹ es una intervención paisajística concebida en 1989 por Mark Chamberlain y Jerry Burchfield en respuesta a un proyecto urbanístico que amenazaba el valle de Laguna Canyon (California). *The Tell* consiste en un panel de 194 metros de largo y 11 de alto con forma de brazo de monte y tramado de miles de fotos donadas por cientos de participantes que, en particular, relatan historias y, en conjunto, se asemejan a estratos de roca, integrándose visualmente entre los barrancos de alrededor.

Otras veces el Arte Comunitario es irradiado de un punto a un área de influencia. Es el caso del *Green Chair Project*,⁵² iniciativa surgida en 1991 en Minneapolis Sur (Minnesota) en el momento en que dos sillas de jardín son robadas del patio de los artistas Chris Hand y Joel Sisson en Pleasant Avenue. Hand y Sisson organizan centros de trabajo para la producción y venta de clásicas sillas *Adirondack*, un tipo de asiento reclinado, con reposabrazos, cuyo respaldo recto se apoya directamente en el suelo, diseñado por Thomas Lee en 1903 para sentarse al aire libre y compuesto por once módulos cortados de una misma tabla. Los talleres dan salida y capacitan a los adolescentes de los suburbios de Minneapolis tanto en la fase artesanal de construcción de las sillas como en su proceso distributivo.

Y el Arte Comunitario puede además ser itinerante. Es viajando de un lugar a otro como se va componiendo *The Aids Memorial Quilt*.⁵³ Durante la marcha anual en homenaje a los representantes de la comunidad gay de San Francisco Harvey Milk y George Moscone, asesinados en 1978, Cleve Jones tiene la iniciativa de escribir los nombres de todas y todos aquellos conciudadanos muertos de sida (en torno a 1.000) en letreros y pegarlos en las paredes del Edificio Federal. La «pared de nombres» inspira un memorial más amplio. En junio de 1987 un pequeño grupo funda el proyecto NAMES a fin de documentar las vidas que temían serían desatendidas y de concienciar a la opinión pública acerca del devastador impacto del sida. Vecinas y vecinos no sólo de San Francisco, también de Atlanta, Nueva York o Los Ángeles, envían paneles a NAMES, les donan también máquinas de coser y en octubre, el quilt de 1.920 telas es desplegado por primera vez en el National Mall de Washington. Recorre 20 ciudades más, sucesivos retales son cosidos y un año después ya suma 8.288 piezas. En 1989 se adhieren 19 ciudades más tanto de los Estados Unidos como de Canadá; para 1992 ya se han involucrado otros 28 países; y en octubre de 1996 la colcha cubre el entero Mall de Washington, constituyendo la mayor obra de arte comunitario del mundo. Así, el Aids Memorial Quilt constituye hoy un recordatorio visual de la pandemia del sida: más de 44.000 paneles individuales de 3 x 6 pies (91,44 x 182,88 cm) cosidos unos con otros por amigos, familiares y parejas.

51. Véase <<http://www.contemporary-art-dialogue.com/photo-mural.html>>, página basada en un artículo escrito por Mark Chamberlain para el diario *Laguna Beach Independent*. Un tell, en arqueología, es una colina artificial formada por la superposición de ruinas de edificaciones en diferentes épocas.

52. Véase <<http://www.greenchair.org>>.

53. Véanse <<http://www.aidsquilt.org>> y <<http://www.aidsquilt.org/history.htm>>.

MediArtivismo⁵⁴

El conceptual plantea que el significado de la obra de arte radica no tanto en el objeto autónomo como en los procesos intelectuales que están en su origen. Aplicado al espacio, el arte de concepto tiene por *objeto* el marco contextual en que se realizará la obra (Felshin, 2001: 84) —el entorno físico, institucional, social o simbólico— e, insertado en el contexto, el dispositivo mediático desde el cual la obra va a ser comunicada. Al igual que el Arte Comunitario o la Performance, el MEDIARTIVISMO es una modalidad de arte público *Site Specific*, es decir, acorde a las especificidades del lugar, sólo que mientras que el Arte Comunitario y la Performance introducen nuevos canales de transmisión del mensaje (se sobrentiende crítico o concienciador) —una obra plástica o una actuación en sí significativas por cuanto rompen la *linealidad* del espacio físico y del tránsito humano respectivamente—, el MEDIARTIVISMO se inserta sutilmente en los dispositivos y espacios publicitarios e informativos del mobiliario urbano y de la prensa gráfica y escrita.

Por orden de magnitud, de contexto a obra, el MediArtivismo: a) interviene fundamentalmente en el espacio público —la calle, la plaza, la estación o los vagones del metro o del autobús, el quiosco—, aunque también en la galería, en el museo o en los espacios expositivos; b) valiéndose de vallas publicitarias, paneles electrónicos, banners, letreros luminosos, televisores, monitores o publicaciones diarias y semanales; c) mediante géneros, analógicos y/o digitales, que pueden ser enunciativos (fotografía, fotomontaje, diseño gráfico, cartelismo, *text-art* —intermedia entre texto e imagen—) o documentales (instalación, vídeo o cine, videoinstalación, manual o libro); d) para transmitir, bien un mensaje inédito o renovado, crítico o concienciador —consistente en cifras, en un enunciado, en isotipos, en *arTextos* o en textos y/o imágenes— que altera o perturba la aparente inocuidad del espacio publicitario, o bien un *contramensaje* o disrupción del mensaje dado, eminentemente publicitario.

El MediArtivismo es en todo caso la *imagen corporativa* de las artes de resistencia: se introduce en y entre los mismos «procesos y mecanismos de producción y transmisión de signos y de control del imaginario social» (Blanco y otros, 2001: 14 [en alusión a Hal Foster]). La obra MediArtivista es en sí misma un signo que, superponiéndose a otro, lo decodifica. Descompone el offset de la «fantasía publicitada realidad» en fotolitos transparentes, en clichés que por separado nos devuelven a los no tan estéticos y menos éticos canales de la maquinaria mercantil. Provoca un *décollage* en la pantalla, pero no tanto plástico (como en Fluxus) como signico. Descubre las contradicciones y falsedades del mensaje publicitario, rompe el cristal tras el cual no hay nada, la fachada de cartón piedra, de parque temático vacío y hueco de 12 a 10, en cada coche-libertad, en cada crema-juventud, en cada medicamento-salud, en cada prenda-identidad, en cada zapatilla-potencia, en cada precocinado-prestigio. Nos quita las gafas 3-D para descubrir que dichos signos, códigos y consignas engranan la *oruga* del capital en nuestro funcionamiento cotidiano hasta el punto de que reproducimos una realidad ajena y enajenadora que damos por obvia y termina por *movilizar* totalmente nuestras vidas (López-Petit, 2003: 8-9). Pone en evidencia que las empresas ya no producen manufacturas sino códigos o marcas y consignas de vida;

54. En general, el *mediactivismo* (con *c*) se refiere al uso libre y no conductivo de los medios de comunicación, a la producción y a la retransmisión o edición autónoma de noticias. En particular, designamos MEDIARTIVISTAS a todas aquellas formas de artivismo (o acción pública a través del arte) que se valen de los dispositivos de transmisión o difusión pública de publicidad, noticias u otros mensajes.

que sus sedes metropolitanas son meras agencias de publicidad, mientras que *sus* manufacturas vienen de los submundos. El MediArtivismo puede presentarse de los siguientes modos:

- Como contrapublicidad, es decir, devolviendo el código en su mismo medio pero en sentido inverso, en su mismo formato pero «formateado», lo que en Guerrilla de la Comunicación se conoce como *anti-pub*, *adbusting* (caza y desarticulación de la publicidad) o *subvertising* (subversión del anuncio).
- Como mensaje no publicitario sino crítico, concienciador o denunciante, en medios y formatos publicitarios.
- Como documento televisado o impreso.

Dos artistas posmodernos, Hans Haacke y Barbara Kruger, representan sendas inversiones de la publicidad: Haacke, a la marca y objeto publicitados, y Kruger, al código publicitario. Haacke elabora *desanuncios* mediante desviaciones semióticas: en *A Breed Apart* (Una raza aparte, 1978) subvierte el lema de la casa Leyland yuxtaponiendo la fotografía de un Jaguar de frente y su texto al pie —«un mundo [advertimos que el coche representa *un mundo*] al que por su sofisticación y su clase pura sólo una selecta minoría puede entrar»— con otro texto sobre otro modelo de Leyland —«ningún otro vehículo suscita la admiración del Land Rover: las autoridades militares en el extranjero siguen confiando en este todoterreno a pesar de la siempre creciente competencia desde otras casas»— al que pone foto: varios soldados afrikáners reduciendo a un hombre de raza negra; el conjunto está reforzado por el eslogan de Leyland «Ahora nada puede pararnos». Entretanto, Kruger, valiéndose de carteles que combinan fotografía (casi siempre en blanco y negro) y textos cortos —palabras, eslóganes, frases— recortados en bandas rojas, suplanta la imagen mediática y arquetipificadora que toda publicidad difunde en relación con las mujeres con imágenes y textos alusivos a las dramáticas consecuencias que la publicidad tiene sobre las mujeres («You are not yourself» [Tú no eres tú misma]: una mujer se refleja fragmentada en un espejo roto; «Thinking of you» [Pensando en ti]: se pincha con un imperdible las yemas de los dedos; «Your body is a battleground» [Tu cuerpo es un campo de batalla]: el retrato de una mujer dividido en positivo y negativo); o bien desvela las relaciones de poder subyacentes en los discursos mediáticos («We have received orders not to move» [Hemos recibido órdenes de no movernos]: una mujer agachada estampada sobre una trama de tela y silueteada de agujas; «I shop, therefore I am» [Compro, luego existo]: una mano en actitud prensil).

Peggy Diggs también se dirige a las mujeres, pero, más allá del formato estándar del cartel, lleva su mensaje a un consumible básico en la cesta de la compra. En el *Domestic Violence Milkcarton Project* (1991-1992) imprime en los *bricks* de leche cuatro advertencias diferentes sobre violencia machista más un teléfono de ayuda. Otro ejemplo —igualmente artístico pero externo al mundo del arte— es el *anuncio-denuncia* de Manos Unidas contra la esclavitud infantil en las revistas dominicales (febrero de 1999): una *niña cargadora* envasada junto a sus ladrillos en un blíster y anunciándose en el cartón su «funcionamiento ininterrumpido durante 14 horas y sin mantenimiento», una advertencia de edad «de 6 a 16 años» y otros modelos como «niño cortador de caña, niño minero, niña ama de casa y muchos más». En este caso la denuncia, además de valerse del espacio publicitario en la prensa gráfica, refuerza su significado adquiriendo la apariencia de un producto comercializable.

En la línea de Kruger, Oliver Ressler y David Thorne (2001) se apropian de las convenciones gráficas del marketing para expresar textos de protesta. En el caso concreto de «terror.gov» (siendo .gov el dominio de Internet utilizado por el Gobierno federal de los Estados Unidos), concentran en el enunciado de un sitio web la política de excepción tras el 11-S en los Estados Unidos al tiempo que relacionan, valiéndose del código URL (localizador uniforme de recursos en Internet), la palabra *terror* con la abreviatura *gov* (de *government*), decantando la intencionalidad de *miedo mediático* que subyace en las nociones de seguridad y prevención. En la línea esta vez de Martha Rosler o Jenny Holzer, Oliver Ressler (2006) inserta en el panel electrónico de la terminal de Zúrich las cifras 235.000.000.000.000 / 777.000.000.000.000.000.000 y el siguiente texto:

235 billones de dólares. Deuda externa de África (nivel de endeudamiento del África subsahariana en 2004 según el Banco Mundial).

777 trillones de dólares. Daños por esclavitud y colonialismo. (Fuente: Comisión de la Verdad del Mundo Africano para Reparaciones y Repatriaciones.)

En otros de sus trabajos híbridos de MediArtivismo e Investigación Artivista, Ressler denuncia la malversación de la democracia en Occidente y formula alternativas: *Qué es democracia?* (2009) es una videoinstalación de ocho canales que transmite simultáneamente las respuestas de activistas y analistas políticos de 18 ciudades (Ámsterdam, Berkeley, Berlín, Berna, Budapest, Copenhague, Londres, Melbourne, Moscú, Nueva York, París, Rostock, San Francisco, Sidney, Taipei, Tel Aviv, Tesalónica y Varsovia); y en *Fly Democracy* (2007) combina MediArtivismo y Performance recreando el lanzamiento de panfletos por parte de los pilotos estadounidenses (en los que se explica a la población los motivos del inminente ataque al tiempo que se le aconseja mantenerse alejada de los objetivos militares), sólo que invierte el mensaje, vertiendo sobre la población occidental algunos consejos sobre democracia directa, participativa y autogestionada.

Performance

La PERFORMANCE es una disciplina artística fundamentada en la *acción* del o la artista y en la *interacción* con el público; su naturaleza es híbrida e interdisciplinar, una tercera identidad que se abre paso entre las artes visuales y el teatro:

La Performance sigue en parte las consignas sobre *desmaterialización* de la obra que impone el conceptual, pero incorpora cuestiones claves como la *presencia*, comprometiendo la corporeidad del artista, y ocasionalmente del público, en la ejecución de la obra. (Blanco, 2001: 42)

Aunque la Performance se trasvasa con la Acción Directa, se diferencia de ésta en su concepción, carácter y objetivo artísticos, mientras que la Acción Directa constituye el abordaje autónomo e inmediato, externo al arte y eminentemente político, de una fractura social determinada.

En *Touch Sanitation: Hand-Shake Ritual*, la artista Mierle Laderman Ukeles, a fin de denunciar la falta de respeto y consideración hacia los trabajadores del departamento de recogida de basuras de Nueva York, pasa once meses (entre 1978 y 1979) conversando y recogiendo sus opiniones y, vestida con su uniforme naranja, recorre los cinco distritos de la ciudad dando la mano a todos y cada uno de ellos. En *Dos amerindios sin descubrir visitan Madrid* (1992) Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, encerrados durante tres días en una jaula de 3 x 3,5 metros en los Jardines del Descubrimiento de la Plaza Colón y en

plenos fastos del Quinto Centenario, se presentan a las y los viandantes como «dos especímenes del recién descubierto pueblo Guatinaui». Como parte del *Proyecto Ruanda* (entre 1994 y 2000), Alfredo Jaar realiza la performance *Newsweek*, en la que muestra, diapositiva a diapositiva, cada portada del popular semanario estadounidense, desde el 6 de abril de 1994, día en que el avión del presidente ruandés Juvénal Habyarimana es derribado, hasta el 1 de agosto, fecha en que por primera vez la crisis de Ruanda sale en primera plana (no en vano la armada estadounidense había llegado un día antes [31 de julio] al país centroafricano). Jaar coteja cada *Newsweek* con el total de víctimas contabilizadas cada semana. Revista por revista en la pantalla, temas triviales en su mayoría, Jaar lee, enuncia, anuncia, cada vez más alto, denuncia, grita los datos de muertos, por miles, poniendo en relieve la «indiferencia criminal» respecto a un genocidio de casi un millón de personas en cien días.⁵⁵ E igual que las Bat Shalom israelíes y palestinas o las Žene u Crnom de Belgrado, las mujeres del Women in Black Art Project salen desde el 2002 a la calle, a participar en diferentes vigiliadas contra la guerra, ataviadas con sus trajes negros de lienzo que simbolizan el liderazgo, la lucha y la transformación.⁵⁶

Laboratorio-Taller de Investigación Artivista

EL LABORATORIO-TALLER DE INVESTIGACIÓN ARTIVISTA (O MILITANTE) es un instrumento de observación, filtración, decodificación y objetivación en uno o una misma de la realidad dada. Es laboratorio⁵⁷ en cuanto espacio equipado con herramientas de experimentación, y taller en cuanto situación (espacio + tiempo) de trabajo científico y artístico. En sí conjuga características de todas las demás modalidades artivistas:

- Es comunitario, puesto que se inserta en un *lugar*⁵⁸ y entre una comunidad determinada capacitándola para gestionar *creativamente* sus conflictos.
- Es performativo, si bien los roles actor-espectador se transforman (según las insustituibles categorías del teatro de Augusto Boal) en *joker* (comodín o facilitador, facilitadora) y *espectadores* (espectadores de sí mismos, de sí mismas y de su realidad, pero actrices y actores transformadores de dicha realidad simultáneamente).
- Es *contrapublicitario* por cuanto decodifica la realidad mediatizada y dada por buena para todo tiempo y lugar, poniendo al descubierto cuánto de voluntario

55. Véase el subapartado «Ruanda: séptimo genocidio» del capítulo IV.

56. Véase el subapartado «Balcanes: sexto genocidio. Las mujeres ante la guerra» del capítulo IV.

57. Sin desdeñar la expresión *Investigación*, más bien complementándola, incluso concretándola, hablamos de *Laboratorio* porque denota la parte práctica de la *investigación*, concepto éste que, aunque aglutina la actividad intelectual y la experimental, conlleva una carga, a nuestro juicio, más teórica. Además, la palabra *laboratorio* tiene para nosotros resonancias oteicianas. En 1956 el escultor Jorge Oteiza emprende el desarrollo de sus *familias experimentales*, pequeños conjuntos de piezas que analizan diferentes problemas («módulos de luz, sólidos abiertos, encadenamientos en el espacio, estructuras lineales, puntos en movimiento, maclas, maquetas de luz, construcciones vacías, poliedros abiertos, desocupación de la esfera» [Badiola, 2004: 279]) para de ahí descartar o depurar las diferentes líneas de trabajo. El ensayo y el análisis de los materiales, de las formas y de su interrelación (proceso en que descubrirá el *arte*, el intervalo vacío que sirve de base para el ΔΙΑ-ΤΕΚΝΗ, como veremos en el capítulo VII) serán denominados por Oteiza *Laboratorio Experimental*.

58. *Lugar* en el sentido que da a esta palabra Jeff Kelley (véase más arriba, en este mismo capítulo, el apartado «Ramal 1: del ensamblaje al *Site Specific*»).

hay en nuestras acciones cotidianas, y entre lo involuntario, cuánto de inducido o coactivo, cuánto de coercitivo o inhibitorio, cuánto de opresivo; lo que lleva a cuestionarnos qué grado de resistencia o, cuando menos, de criticidad, ofrecemos en cada una de estas situaciones, por ejemplo, ante la publicidad de artículos de consumo, ante el *merchandising* político o ante los bombardeos mediáticos en lo referente a salud —vacunaciones—, seguridad y economía —percepción del migrante—.

- Es un espacio transitivo (en el sentido de Freire) y transicional (en el sentido de Winnicott) de *juego*, de ensayo que precede a los escenarios, privado y público, de la vida cotidiana.
- En este sentido, es la plataforma de *despegue* y *desapegos* (de miedos, inhibiciones) a la Acción Directa o a cualquiera de las tácticas de Guerrilla Cultural.
- Es además lo suficientemente abierto para incorporar o hibridarse con cualquier disciplina *creactiva* (creativa y movilizadora), como los ejercicios de Teatro del Oprimido de Boal o Ganguly, que, dado el caso, pueden servir de recipiente y vehículo del taller.
- En la medida en que nos destapona los oídos a la escucha, despeja nuestra mirada de lentes y filtros, promueve nuestra mente, conmueve nuestros sentidos y mueve nuestras manos y nuestro cuerpo, cumple, sin duda, una función terapéutica, personal, interpersonal y social.
- En palabras del colectivo Critical Art Ensemble, «favorece el uso de cualquier medio [también digital] que se comprometa con un contexto sociopolítico a fin de crear intervenciones moleculares y choques semióticos que colectivamente puedan reducir la creciente intensidad de la cultura autoritaria».⁵⁹

Cronológica y conceptualmente, el Laboratorio-Taller de Investigación Artivista enraíza en la *Educación como práctica de la Libertad* (o Educación Popular) de Paulo Freire y en los *grupos de autoconciencia* de las New York Radical Women (NYRW), compendio y experiencia de los años 1965 y 1967 respectivamente. Para las mayorías oprimidas de Brasil (y, por extensión, de toda América Latina), Freire emprende procesos de emancipación democrática simultaneando la alfabetización a partir de palabras significativas con la inculturación y *resignificación* de dichas palabras en la vida cotidiana. Para las minorías oprimidas de Norteamérica, Shulie Firestone, Kathie Sarachild y otras muchas mujeres de las NYRW pretenden, a través de la autoconciencia, «que las mujeres construyan teoría desde la experiencia personal e íntima y no desde el filtro de ideologías previas» (Malo de Molina, 2005: 135). De estos grupos surgirá además la consigna «Lo personal es político».⁶⁰

En el Laboratorio-Taller se diseñan las actividades que habrán de ser performativas —Acción Directa— o conceptuales —MediArtivismo y Guerrilla de la Comunicación—.

Un ejemplo es el Border Art Workshop o Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF),⁶¹ que en sí configura una experiencia intermedia entre el Arte Público, el Laboratorio-Taller, la Acción Directa y la Guerrilla de la Comunicación. Su compendio de iniciativas parte de un grupo de artistas formado en 1984 por David Avalos, Víctor Ochoa, Isaac Arntstein, Jude Eberhart, Sara-Jo Berman, Guillermo Gómez-Peña y Michael Schnorr

59. Véase <<http://www.critical-art.net/TacticalMedia.html>>.

60. Consigna feminista citada por Felshin (2001: 83), Parreño (2006: 62) y Malo de Molina (2005: 135).

61. Véase <<http://www.borderartworkshop.com/>>.

en el Centro Cultural de la Raza, San Diego (California). El BAW/TAF es un «conducto transnacional» que atraviesa la frontera que separa los Estados Unidos de México y comunica entre sí las culturas anglosajona, chicana y mexicana. Del Taller se desprenden diferentes acciones y actividades. *Border Realities I* (Schnorr y Artenstein, 1986) es una pieza de videoarte que explora la noción de *ocnoceni* (término nahuatl que describe la otredad geográfica). *End of the Line* (Final de la línea, 12 de octubre de 1986) consiste en una performance-instalación-evento *Site Specific* en el punto en el que la valla que divide las ciudades vecinas de Tijuana y San Diego se corta en el océano Pacífico; representa el intento por parte de artistas y público de ambos lados de (re)descubrir América revertiendo la connotación mediática de la frontera como «zona de guerra» en espacio de creatividad e interacción pacífica. Con esta misma intención el vídeo de Berta Jottar, Alicia Flores y Michael Schnorr *Backyard to Backyard* (De patio en patio, 1988) recoge palabras e imágenes de las y los residentes que viven en la misma línea fronteriza. Se trata de una motivación recurrida: en 1990 el BAW/TAF convoca una *contraprotesta* frente al colectivo Light Up the Border que precisamente exige mayor celo en la custodia de la divisoria: mientras Light Up the Border se manifiesta con luces, 100 performers las reflejan con espejos «devolviéndoles su propia ignorancia». Otra acción destacable es la performance-viaje de un mes desde Matamoros hasta San Diego/Tijuana durante la cual las y los participantes viajan zigzagueando de un lado a otro con la intención simbólica de coser la herida del mapa.

En su caso, el equipo de artistas, diseñadores y sociólogos Ne Pas Plier, desde su observatorio pedagógico y laboratorio-taller en una terraza de Ivry-sur-Seine, uno de los «suburbios rojos» del sur de París, elabora la *Épicerie d'art frais*, dispensario de intervenciones urbanas y de instrumental para ese fin, cintas impresas para *aislar* espacios, pegatinas y carteles.

Según el colectivo argentino Situaciones, dedicado específicamente a la INVESTIGACIÓN MILITANTE, la función de la o el investigador consiste en reconocer, poner en relación y coproducir los distintos saberes dispersos, sumergidos y no declarados, los códigos de resistencia que operan en el *abajo* de toda relación de poder, en todo espacio de encuentro entre dominadores y dominados. Dicha investigación se desarrolla materialmente bajo el formato de «talleres y lecturas colectivas» donde la o el investigador «se ofrece a sí mismo como sujeto de síntesis de la experiencia», como sujeto que da sentido a la realidad, «constituyendo ella o él mismo y sus recursos —valores, [rizoma de] nociones, [filtros de] mirada— la máquina que clasifica, coherentiza, inscribe, juzga, descarta y excomulga». La o el investigador militante trabaja, localmente, en las intersecciones entre el discurso científico y los saberes populares, «tratando de estimular la capacidad de las luchas [de resistencia, de emancipación] de leerse a sí mismas»; y, globalmente, en la articulación práctica de dichas luchas así como en la interrelación de los disensos. En términos duales: la investigación militante no se sitúa sobre un *objeto* de estudio para subordinarlo a un *objetivo*, no parte de una determinada hipótesis como vía de acceso o refutación de una tesis, sino que facilita la acción del *sujeto*, proporcionándole medios creativos, y media asimismo entre diferentes sujetos, poniéndolos en red. Es más: toda investigación militante parte de un impulso de solidaridad, de empatía para con personas o colectivos que sufren algún tipo de injusticia o desagravio específico o de opresión estructural más leve o más grave, y genera, en tránsito, lazos de amistad que conjugan los sentimientos particulares en un sentir colectivo: «la experiencia de la militancia de investigación se parece a la del *enamorado*: es decir, no es algo que le pasa a uno con respecto a otro, sino un proceso que como tal *toma* [envuelve e

involucra] a dos o más y que convierte lo “propio” en “común”: de un amor así se *participa*». ⁶² Interpretando a Jon Sobrino acerca de Ignacio Ellacuría, «uno carga con la realidad y la realidad termina cargando con uno» (Sobrino, 1995: 28). La Acción Directa será el siguiente paso; como declaró Oteiza,

[...] cuando el ideal de uno es superior a sus propias fuerzas e intereses personales y le compromete con los demás, con su comunidad, con su país [...] y actúa: pensamiento y acción al mismo tiempo, en redondo y visual en pequeñas circunferencias, en pequeñas y sucesivas operaciones enteras frente al estilo verbal [«superretórico», que diría Steer] y rectilíneo. (García Marcos, 2003: 37)

Acción Directa

La ACCIÓN DIRECTA sucede al Taller Artivista; es su efectuación, el paso a los hechos. Su naturaleza es performativa, pero, aunque pueda concientizarse a priori, en el sentido de los *happeners* (Kaprow) o los *fluxistas* (Vostell, Beuys), como artificación de la vida, o incluso aunque pueda darse a conocer a posteriori como intervención artística, la Acción Directa acontece deliberadamente fuera del ámbito del arte, inmediatamente sobre el lugar del conflicto, más allá del ensayo del taller, del espacio transicional del juego o de las activaciones rituales de la performance.

Como tal, la Acción Directa constituye una tradición social e histórica secular a la que el arte afluirá a partir de los años sesenta enriqueciéndola, pero cuyas raíces se remontan a la mítica Antígona, primera persona que enfrenta su conciencia y desobedece al orden vigente. Luego, a lo largo de la Edad Media y de la Edad Moderna se irán sucediendo actos de rebeldía, de indisciplina, plantes, insumisiones y deserciones del ejército, negativas a tomar las armas, sublevaciones... En 1849 Henry David Thoreau publica *Del deber de la desobediencia civil*:

Hay leyes injustas. ¿Nos contentaremos obedeciéndolas o trataremos de corregirlas y seguiremos obedeciendo hasta que lo consigamos o, más bien, las transgrediremos enseguida? [...] Que vuestra vida sea una contrafricción que detenga la máquina. Lo que hay que hacer, en todo caso, es no prestarse a servir el mismo mal que se condena. (1989: 290-291)

Simultáneamente las mujeres se organizan para reclamar su derecho a voto y a la participación política, y el movimiento sufragista se extiende de los Estados Unidos a Europa, si bien dicha potestad no será reconocida hasta bien entrado el siglo xx (Ormazabal, 2009: 26). Gandhi releva a Thoreau:

El estado ideal es aquel en que no hay ningún poder político, en virtud de la desaparición del estado. [...] Espero demostrar que el verdadero *swarāj* (autonomía individual, fuero interno) no vendrá de la toma de poder por parte de algunos, sino del poder que todos tendrán algún día de oponerse a los abusos de la autoridad. El parlamento no tiene poder, ni existencia siquiera, independientemente del pueblo. Imaginaos a un pueblo entero negándose a aceptar las leyes vigentes y dispuesto a soportar las consecuencias de su insubordinación: toda la maquinaria legislativa y ejecutiva se encontraría, de repente, paralizada. (Gandhi, 1973: 199-200)

El 16 de abril de 1964, con motivo de una protesta no violenta contra la segregación, Martin Luther King es encarcelado y desde su celda escribe:

62. *Brumaria*, 5 (2005: 115-116, 118-119, 121).

¿Por qué la acción directa? ¿Por qué *sit-ins*, marchas y demás? ¿Acaso no es el de la negociación el camino mejor? De hecho, esto es lo que se propone la acción directa. La acción directa no violenta trata de crear una crisis tal, y de originar tal tensión, que una comunidad [o estamento político] que se ha negado constantemente a negociar se ve obligada a hacer frente a este problema. (Ormazabal, 2009: 43)

También inspirado en Thoreau, el discurso del portavoz del Free Speech Movement, Mario Savio, en la Sproul Plaza de la Universidad de Berkeley, el 2 de diciembre de 1964, se convertirá en emblema de los movimientos de resistencia no violenta hasta nuestros días:

Hay un momento en que el funcionamiento de la máquina resulta tan odioso —te enferma del corazón— y ya no puedes seguir tomando parte. Ni siquiera pasivamente. [Y sólo te queda] poner tu cuerpo entre los engranajes, bajo las ruedas, obstaculizando las palancas, a todo el aparato, hasta hacerlo parar. Debes [entonces] indicar a quienes lo pusieron en marcha y a sus dueños que, a menos que seas libre, impedirás que la máquina siga funcionando.⁶³

En las fronteras de la política, desde el ámbito de la (contra)cultura,⁶⁴ serán los Provos, de Ámsterdam, quienes protagonicen las primeras acciones directas. Comienzan como performances antibabaco, «misas negras» dedicadas al *dios de nicotina*, cada sábado a medianoche. Una vez que se instituyen en 1965, difunden sus «planes blancos», por ejemplo, la disposición de cincuenta bicicletas blancas sin candado por toda la ciudad para que, como alternativa al coche, sean utilizadas por quien quiera. Otro plan exige que todo aquel que atropelle mortalmente a una persona sea obligado a pintar la silueta de la víctima en el lugar del accidente. También publican semanalmente listas de pisos y casas vacías a fin de que sean *ocupadas* y aprovechadas. A sus *intermedia* entre happening y acción directa no faltan el público ni la policía, que llega a ser considerada —dado que siempre interviene— *co-happener*, es decir, coautora esencial (aunque no creativa) del happening.⁶⁵

Al ramal proveniente de las artes plásticas, cuyo extremo son los Provos, se incorporan varios tallos desprendidos del árbol del teatro.

En agosto de 1965, las autoridades prohíben a la San Francisco Mime Troupe (SFMT) seguir actuando en la Bay Area después de cuatro veranos representando la *Commedia dell'Arte*. Su fundador, R. G. Davis, desobedece la orden e improvisa una nueva pieza en el Parque Lafayette. Cuando la policía se acerca, anuncia al público: «Señoras y caballeros, Il Troupo di Mimo di San Francisco presenta para su disfrute... ¡un arresto!». Y se lanza a los brazos de los agentes. Desde entonces la Mime Troupe y posteriormente los Diggers, un grupo escindido de ésta, llevan a cabo sketches en parques, calles y plazas, piezas cortas basadas en la *Commedia dell'Arte* y consistentes en conversaciones improvisadas, radicales y mordientemente satíricas, llamadas Teatro de Guerrilla (Doyle, 2002).⁶⁶ Richard Schechner, creador del *environmental theatre* (teatro ambiental), aprecia nuevas formas de inserción e infiltración teatral en las marchas por

63. Véase <<http://www.youtube.com/watch?v=PVo4tAgMpvM>>.

64. *(Contra)cultura*: del ámbito de la contracultura en particular y de la cultura en general.

65. Fuentes: Ross (1997); Home (2002: 137-138); Grupo autónomo a.f.r.i.k.a.: Luther Blisset y Sonja Brünzels (2006: 133); <<http://translatetherevolt.blogspot.com/2009/02/los-provos-holandeses-teun-voeten.html>>.

66. Véase el apartado «Tercera transformación: la rotación de las líneas de quiebra» del capítulo v.

los derechos civiles y en los enfrentamientos con las fuerzas del orden (escenifican de hecho una alternativa al guión oficial), mientras que el happening y el teatro de guerrilla enriquecen con nueva savia las manifestaciones contraculturales.

También por aquellos años (comienzos de los sesenta) Augusto Boal recorre Brasil con su compañía, el Teatro Arena de São Paulo, visitando las regiones más pobres del país. Cuenta Boal cómo representan obras enérgicas y exhortatorias contra la injusticia, empuñando fusiles de madera, hasta que un día son requeridos por su audiencia —el pueblo— para tomar las armas de verdad. El *agit-prop* (agitación y propaganda) puede ser un instrumento eficaz para movilizar a la gente, eso sí, siempre que haya coherencia entre pensamiento y acción:

Por aquella época el Che escribió que *ser solidario consiste en correr los mismos riesgos* y esa frase nos ayudó a comprender nuestro error. El *agit-prop* no se equivocaba: el error estaba en que nosotros no éramos capaces de seguir nuestros propios consejos. Los hombres blancos de la ciudad poco tenían que enseñarles a las mujeres negras del campo. (Boal, 2004a: 14)

En 1971, en plena dictadura, Boal es encarcelado y, una vez fuera, se exilia por el continente. Estando en Perú (1973), Boal emprende una nueva forma teatral llamada *dramaturgia simultánea*. Se trata de obras que contienen un problema a resolver. La pieza se desarrolla con normalidad hasta el momento en que la o el protagonista debe encontrar una solución. Entonces la función se detiene y el dramaturgo pregunta al público qué hacer. Cada cual hace una sugerencia y en escena las y los actores improvisan todas las variables, hasta que otro día, viéndose incapaces de representar la propuesta de una señora del público, pide Boal que sea ella quien lo haga. Surge la figura clave del teatro boaliano, la o el *espectador*: «al escenificar “su” realidad y transformarla a su antojo, el espectador vuelve a su sitio cambiado, porque el acto de transformar es [en sí] transformador. Se destruye la obra propuesta por los artistas para construir una obra todos juntos». En 1976 continúa su exilio en Europa. En sus talleres del ya conocido como Teatro del Oprimido aparecen víctimas de opresiones similares a las de América Latina —racismo, sexismo, precariedad laboral, abusos policiales—, pero también oprimidos por la «soledad», por la «incapacidad de comunicarse», por el «miedo al vacío»: nuevos desafíos a los que hacer frente (Boal, 2004a: 14, 19, 21).

De vuelta a las artes visuales, en 1969 se crea en Nueva York la Art Workers' Coalition (AWC), coalición abierta de artistas, cineastas, escritores, críticos y trabajadores culturales que exigen a los museos, en especial al MoMA, que tenga en cuenta tanto a las mujeres artistas como a artistas de la comunidad negra. En 1985 irrumpen las Guerrilla Girls, colectivo de artistas feministas anónimas que comparecen bajo máscaras de gorilas y seudónimos de mujeres muertas y se valen de carteles, libros, vallas publicitarias y otras interferencias para denunciar la discriminación sexista y racial en el mundo del arte. En 1987 se forma ACT UP, un grupo diverso, no partidista, unido por la rabia y entregado a la acción directa contra la crisis del sida. En el seno de ACT UP surge un año después Gran Fury,⁶⁷ una agencia *anti-pub* (contrapublicitaria) que conciencia sobre la pandemia a una mayor audiencia. Y en 1992 se constituye la Women's Action Coalition (WAC), alianza abierta de mujeres que recurren a la acción directa y ejercen «su

67. *Gran Fury*: nombre tomado del modelo de coche de la marca Plymouth utilizado por el Departamento de Policía de Nueva York.

poder creativo en visible resistencia» contra «la homofobia, el racismo, los prejuicios religiosos y la violencia machista» y «por una buena atención sanitaria, el cuidado de los niños y niñas y la libertad reproductiva».⁶⁸

Poco después entra en acción Reclaim the Streets! (RTS), una *desorganización*⁶⁹ o grupo no jerárquico, sin líderes ni programa, abierto y público, cuya razón de ser es la resistencia al capitalismo global mediante la obstrucción comunal y no violenta de sus arterias. Surge durante las movilizaciones contra la construcción de la autopista M-11 y la destrucción del paisaje del área suburbana del este de Londres (la tala de bosques, el derribo del viejo castaño de doscientos cincuenta años en Wanstead y el desahucio y demolición de las casas de Claremont Road [Leytonstone]); declara John Jordan, uno de los *artistas*:

Durante unos treinta años hubo oposición a la M-11 por medios políticos convencionales: manifestaciones, planificaciones de un trazado alternativo, lobbies de presión. No obstante, los bulldozers llegaron en el otoño de 1993 y con ellos el momento de desarrollar métodos políticos alternativos, utilizando la acción directa, la performance, la escultura y la instalación, *armados* con faxes, módems, ordenadores y cámaras de vídeo. No se trata ahora de un arte de la representación sino de la presencia; la política no es posponer el cambio social a futuro, sino realizar [o intentar] el cambio social ahora: una política de la inmediatez, de la intuición y la imaginación. (Jordan, 2001: 370)

La Acción Directa es performativa (o teatral) y política: «la performance consiste en escalar una grúa; la política radica en la paralización de las obras y el retraso de los contratistas» (ibídem: 371). Jordan lleva a la práctica las palabras de Thoreau (1849) y Savio (1964):

Cuando uno sitúa el cuerpo directamente en los engranajes de la máquina, introduce un punto de resistencia en la circulación del poder, transforma su propio cuerpo obligando a la sociedad industrial a explicar y justificar sus acciones. (Ibídem: 372)

En 1996 RTS convoca una multitudinaria *street-party* o fiesta *rave*⁷⁰ en medio de la autopista M-41. En mitad del gentío aparecen unas mujeres gigantes y, bajo sus anchas faldas, varios activistas que, con ayuda de martillos hidráulicos, plantan en el carril rápido árboles rescatados de la construcción de la M-11. Dos años después, RTS participa en el segundo Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo (en la órbita del movimiento zapatista), entronca con la red internacional Acción Global de los Pueblos (AGP)⁷¹ y convoca la primera Global Street Party con motivo del trigésimo aniversario de mayo del 68 (Ruiz, 2001: 365). Un año después (1999) se creará la Direct Action Network o Red de Acción Directa para coordinar las acciones contra la Cumbre de la Organización Mundial de Comercio en Seattle.

68. Declaración de principios de Women's Action Coalition (Coalición de Mujeres en Acción), citado en Blanco (2001: 46).

69. Véase <<http://rts.gn.apc.org/disorg.htm>>.

70. *Rave*: Radical Audio Visual Experience, evento de música, imagen y baile *non stop* al aire libre.

71. Red de acción contra el «Libre» Comercio y la OMC (Organización Mundial de Comercio) formada en mayo de 1998 por más de 300 delegadas y delegados de movimientos de base de 71 países de todos los continentes con motivo de la 2.ª Conferencia Ministerial de la OMC en Ginebra (<http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/es/>).

Para entonces ya están en la calle los Equipos Fiambrera, grupos autónomos de arte público, performativo y *apasionadamente sarcástico*, que participan de la tradición situacionista y artivista emprendida por los Provos y desarrollada por Ne Pas Plier o Reclaim the Streets! de intervenir en el espacio urbano o de impedir al menos que lo hagan las instituciones públicas *al alimón* con las inmobiliarias. En noviembre de 1998, ante la inminencia de un proceso de gentrificación,⁷² esto es, el desalojo de las y los vecinos de las corralas⁷³ por desatención institucional y consecuente deterioro de sus casas —un *mobbing urbano* en toda regla—, organizan unas jornadas de performance, fiestas *rave*, revistas caminadas⁷⁴ y «concurso de ruinas». Otras acciones discurren en el metro: en el Poblenou (Barcelona) colaboran con Art Public en la *Setmana sense Publicitat* (Semana sin publicidad); y en Madrid, lo que empieza como una sutil subversión de los carteles que en los vagones incitan a la lectura de libros termina siendo el formato de transmisión de las protestas y reivindicaciones de las y los trabajadores del metropolitano en huelga.

Una constante del artivismo es que no hay una causa última. Decía Kaprow: mientras «el mensaje del *arte-Arte* es unidireccional —del artista al público—, el mensaje del *arte-Vida* es enviado desde la o el artista al [entero entorno] y devuelto al artista: la “conversación” es el medio propio del *arte-Vida*, el cual está en permanente cambio» (2003: 204). El artivismo, forma de *arte-Vida*, se implica en una acción, *sin principio ni fin, creciendo por el medio, desbordándose y proyectándose a través de nuevas líneas de fuga pero permaneciendo en inmanencia, metamorfoseándose pero no dejando de vibrar sobre sí misma, evitando siempre cualquier orientación hacia un punto culminante o un fin exterior* (parafraseando a Deleuze y Guattari, 2005: 48-50). Otra constante es el contagio de la crítica mordaz del discurso *descendente* cínico, aparente pero hueco, a todo atisbo de discurso *ascendente* por parte de las y los artivistas: en sus textos, la Fiambrera se ríe de ella misma o reviste, protege de ironía su compromiso real por transformar o cuando menos *alterar* el entorno urbano cotidiano. Como sea, así propone el taller que, a petición del Macba, la Fiambrera organiza en Barcelona, en octubre del 2000, junto con Reclaim the Streets!, Ne Pas Plier, ®TMark o a.f.r.i.k.a. gruppe entre otros: «la Acción Directa como una de las Bellas Artes».⁷⁵ En cuanto *bella arte*, y así como la disciplina de la escultura consiste en modelar, tallar, esculpir, ensamblar, horadar, excavar, inundar o inflar a partir de materiales dados, la Acción Directa con-

72. *Gentrificación*: revalorización de los centros históricos de las ciudades a partir de la expulsión o progresiva pauperización (dejando que las casas se caigan) de la población local y su recapitalización y apertura a la burguesía suburbana (nota 8, de Jesús Carrillo, en Rosler, 2001: 178).

73. *Corrala*: en Madrid especialmente, casa de vecindad antigua constituida por viviendas de reducidas dimensiones a las que se accede por puertas situadas en galerías o corredores que dan a un gran patio interior (RAE).

74. La *revista caminada* lleva a la práctica el concepto situacionista de *deriva* (por pasos): «• Se trata de un recorrido previamente establecido eligiendo alguna zona de la ciudad que pueda tener interés. • Se establecen 9 paradas en lugares que puedan reunir a un buen grupo de personas alrededor. • Se toma contacto con 9 personas o grupos que se responsabilicen de mostrar algo en cada uno de los lugares (no se conoce su contenido previamente). • Se admiten colaboraciones espontáneas, en la medida en que no se alargue la duración más de la cuenta. • La duración total de la revista suele ser de alrededor de dos horas. • No se registran las acciones. • Sólo se anuncia la revista de boca en boca» (Miguel Nava y Rafael Lamata). Fuente: <http://www.igac.org/container/delmtmachina/index.php/Revista_Caminada_en_Madrid>.

75. Véase <<http://www.sindominio.net/fiambrera/memoria.htm>>.

siste en dialogar artistas y agentes o movimientos sociales, abordar la realidad como materia plástica y *transformarla*, es decir, atravesarla, traspasarla y, en proceso, darle otra forma.

De lleno en la veta democratizadora de la Acción Directa, aunque sin motivación artística alguna, son también destacables las acciones del movimiento Demo en y desde el País Vasco bajo administración francesa. Medio año antes de la «declaración (al estilo de Duchamp) de la Acción Directa en *bella arte*»,⁷⁶ el 10 de marzo del 2000, 27 demos se desplazan a Pau, entran en las dependencias del Consejo General de los Pirineos Atlánticos y se llevan, en menos de dos minutos y ante la atónita mirada de más de una veintena de periodistas, 21 de los 52 escaños de la Sala de Reuniones del Pleno. A pesar de la rápida reacción de los gendarmes, que detienen a cuatro activistas y requisan el material fotográfico a siete corresponsales, esconden los 21 sillones en una camioneta que, tras una maniobra de distracción, los traslada a Baiona. Mediante esta acción las y los demo buscan: a) reclamar lo que consideran un bien social —el departamento de Pays Basque—; b) corregir una demarcación artificial e injusta —dependencia del País Vasco de Pau, en el Bearne—; y c) apelar al sentido de justicia de la ciudadanía —dado que la mayoría se ha pronunciado a favor de la creación de dicho departamento— (Ahedo, 2004: 69, 72; Ormazabal, 2009: 108). La acción es denotativa y connotativamente política, no tiene una concepción activista, pero es igualmente conceptual (21 sillas corresponden al número de electos provenientes de la región vasca —en flagrante minoría—) y performativa (a plena luz del día, a cara descubierta y en presencia de la prensa). De lo que obtenemos, cerrando un bucle entre arte y política, que ésta y otras muchas acciones directas, de los Demos y de otros grupos, en especial de las y los ecologistas y antimilitaristas, obedecen rigurosamente a los argumentos del arte sin la intervención, al menos confesa, de artista alguno. Dice Sonja Brünzels, de a.f.r.i.k.a. grupe:

[...] la acción [directa y política] es inseparable de una consideración «artística» del modo de hacer las cosas: la agilidad para dejar que las asociaciones de ideas circulen, cierta pulcritud en el acabado y credibilidad. (2001: 450-451)

Guerrilla de la Comunicación

Así como la Acción Directa se realiza en público o a la vista de la gente, la GUERRILLA DE LA COMUNICACIÓN es esencialmente clandestina. Su razón de ser es la intervención, alteración y crítica o denuncia de todos aquellos espacios públicos, urbanos o paisajísticos, donde se manifiestan las relaciones sociales de dominio, ya sea la permanente coacción de la voluntad a través de valores subliminales o patentes de poder —patriarcado, sexismo, racismo, patriotismo, militarismo, *partitocracia*, corporativismo— o la incitación al consumo por medio de la omnipresente publicidad. La Guerrilla de la Comunicación trata, en definitiva, de perturbar los consensos sociales establecidos acríticamente o por convención. Es guerrilla por cuanto actúa sobre el terreno, infiltrándose, operando ocultamente y desplazándose a otro lugar una vez consumada la acción; y es comunicacional porque interviene en los procesos de comunicación social: entre los *media* y las y los consumidores, entre las instituciones y la ciudadanía o entre las propias personas (Grupo autónomo a.f.r.i.k.a.: Luther Blisset y

76. Véase más arriba, en este mismo subapartado, la referencia a los Equipos Fiambrera.

Sonja Brünzels, 2006: 6-10).⁷⁷ El objeto de la Guerrilla de la Comunicación es la *gramática cultural*, entendida como el sistema de reglas que estructura no ya el lenguaje sino las relaciones e interacciones sociales, esto es, la totalidad de los códigos estéticos que determinan la representación de los objetos y de las normas de comportamiento que delimitan el transcurso normal de las situaciones (ibídem: 17).

De las muchas tácticas de Guerrilla de la Comunicación cabe destacar las siguientes:

- El Distanciamiento, consistente en una intervención (no llega a la irrupción) en un acto formal, discreta pero lo suficientemente perturbadora (tampoco llega al sabotaje) para desviar la atención del público y despertar su sentido crítico.
- El *Fake* o falsificación, todo aquel mensaje *contraoficial* presentado, enviado o expuesto bajo membretes o por cauces oficiales.
- El nombre múltiple, a través del cual diferentes personas construyen molecular y especularmente un personaje imaginario y colectivo.
- El *Sniping* o introducción desapercibida de signos en el espacio público, especialmente en vallas publicitarias, monumentos, señales, placas, edificios. Y entre las formas de *Sniping*: a) el *billboard banditery* (o bandillaje publicitario) contra las vallas publicitarias de las grandes marcas; b) el *subvertising*, parodia de la publicidad por alteración de la marca, de la imagen o del texto —caso de Adbusters, Billboard Liberation Front o BUGA UP— (ibídem: 46, 65, 38, 94, 104); c) los estarcidos o pinturas sobre plantillas —Banksy, Blek le rat—.
- Los *tags* (literalmente, «etiquetas»), firma o acrónimo de un grupo o una sola persona, los *Throw ups*, esbozos de graffiti para, como los *tags*, marcar un territorio, o los propios graffitis.
- El Teatro Invisible (una de las variables del Teatro del Oprimido de Augusto Boal),⁷⁸ en el que, partiendo de un guión y varios ensayos, las y los actores representan una o varias escenas sobre configuraciones de poder (abuso sexual, racismo, desigualdades sociales —hata el punto de desvelar la violencia latente en la gramática cultural, pero en ningún caso activando dicha violencia—), en algún lugar público —un vagón del metro, la calle, un centro comercial— y, por supuesto, sin que las y los *espectadores* sepan que son espectadores. Las escenas introducen nuevas situaciones en el tránsito rutinario, autómatas, y suscitando interrogantes, reflexiones, incluso la participación de la o el espectador que al actuar se convierte, de facto, en *espectador*, aunque de forma inconsciente (Boal, 2004b: 49).

Teatro del Oprimido

El TEATRO DEL OPRIMIDO engloba al Teatro Invisible y va más allá de éste. No se queda en la alteración de la conciencia del espectador o la espectadora, sino que busca su transformación, un cambio más profundo. Cambio que, además, no vendrá inducido desde fuera, sino producido desde dentro: la espectadora observa su realidad y se representa a sí misma transformando dicha realidad; se transforma, consciente y volitivamente, en *espectadora*:

77. Luther Blisset es un nombre colectivo, es decir, un mismo nombre participado por muchas personas diferentes, como el *Subcomandante Marcos*. Hoy Luther Blisset es Wu Ming (en chino mandarín, «Sin nombre»).

78. Véase el capítulo XI.

Tal conocimiento de sí le permite ser el sujeto (el que observa) de un objeto, que es otro sujeto: ella misma; y de ahí puede imaginar variantes a su acción, inventar alternativas. Puede inventar la pintura porque ya ha inventado el teatro: se ha visto mientras ve. (Boal, 2004a: 26)

A través de la identificación y dramatización de su opresión la persona oprimida revierte su situación, no en un sentido ritual —puesto que se trata de un espacio transicional de teatro— de *inversión del rol* en *opresora*, sino en un sentido representacional e imaginario de *reversión del rol*, de restitución de la libertad que le es debida. Así y todo, para que «el espectador se transforme en protagonista del combate estético que prepara el combate real, hace falta la actitud mayéutica del comodín, que debe estimular a las y los espectadores a desarrollar sus propias ideas, a producir sus propias estrategias en la tarea de liberarse» de opresiones que, como el propio proceso de liberación, le son suyas (Boal, 2004b: 421). Algunos de los más importantes representantes y *jokers* del Teatro del Oprimido a lo largo del mundo son Sanjoy Ganguly (Calcuta), Birgit Fritz (Austria y Kirguistán), Raúl Araujo (São Paulo y Belfast), Chen Alon (Israel y Palestina) e Iwan Brioc (Gales).

CiberArtivismo

El CIBERARTIVISMO o artivismo digital refiere toda forma de artivismo (o acción pública, hiperpolítica, a través del arte) por medio de las NTIC (nuevas tecnologías de información y comunicación). En este sentido, las acciones artivistas afectan, por orden de inmediatez, a la difusión de contenidos, a los protocolos de difusión de dichos contenidos, y a la programación o liberación de herramientas de software o soporte lógico:

- Difusión de contenidos:
 - Difusión, intercomunicación y elaboración colectiva *on-line* de obras y contenidos —Net Art, E-Mail Art—; Cyberformance —performances ejecutadas por participantes remotos en tiempo real por medio de aplicaciones libres de chat—.
 - Contrainformación —foros, weblogs, medios de comunicación alternativos, agencias autónomas de noticias—.
 - Convocatorias para concentraciones o *flashmobs* mediante SMS (mensajes cortos de móvil) en cadena, reenvío de correos electrónicos o foros sociales.
- Protocolos de difusión:
 - Subversión de códigos. Un ejemplo es el *hosting* (hospedaje en un servidor de Internet) del sitio web no registrado de una institución o personalidad pública. En abril de 1999, siendo George W. Bush candidato a la presidencia por el Partido Republicano, el grupo ®™ark inscribe la *website* «GWBush.com» en contra de la oficial «GeorgeWBush.com». El mismo año, en noviembre, a diez días de la cumbre de la OMC en Seattle, ®™ark publica «Gatt.org» (en alusión al GATT, General Agreement on Tariffs and Trade [Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio], inmediato precursor de la OMC) contra el mercado ilimitadamente libre y la globalización financiera; al ser el GATT y la OMC la misma institución, ®™ark aprovecha el cambio de

nombre para derivar a las y los internautas al sitio con la denominación antigua. En el primer caso —GWBush.com— basta con la alteración del nombre; en el segundo —Gatt.org—, con la sustitución del acrónimo viejo por el nuevo; otra posibilidad habría sido el cambio de dominio.

- *Subvertising* (o subversión de marcas).
 - Inversión de códigos: el *copyleft* o licencia para uso público y libre distribución y transformación (a mejor) de un determinado producto.
- Programación:
 - Creación colectiva de nuevos dispositivos de software.
 - Hacktivismo *nético*⁷⁹ o hacking con conciencia social que colectivice los recursos informáticos.

ARTE RELACIONAL

Hacemos una lectura transversal de todo el capítulo. Vemos cómo del árbol-rizoma del arte moderno se extienden ramas a lo largo, en diversas direcciones, confundándose, fundiéndose conjuntamente con distintos espacios de la vida y sus conflictos cotidianos, individuales y colectivos. Duchamp *artifica* un objeto cualquiera de la realidad y Cage *desrealiza* el arte: «en la cosmología de Cage —dice Kaprow— el mundo real es perfecto si podemos tan sólo escucharlo, verlo», entender su madeja de relaciones (2003: 225). Las artes dejan de estar disociadas entre sí, se funden y de la intersección de dos o más medios surgen los *intermedia*. Kaprow sale del *lienzo cuadrado* al *espacio cúbico* y declara que el contenido de la galería, los objetos expuestos y también el público son parte de la obra. Después del espacio artifica el tiempo, cuanto *acontece* dentro de la sala, la interrelación casual entre las personas y para con los objetos. Y a partir de este *organismo* artístico Kaprow encuentra la fórmula para artificar la entera vida: concientizar cada acción cotidiana —las «Actividades»— en una sucesiva y continua performance. Confluye con Ukeles: madre sin tiempo para pintar, pronuncia su *Manifiesto por un Arte del Mantenimiento* de la familia, la casa, la comunidad, el planeta. Las relaciones se artifican y se difuminan los límites que separan la actividad autónoma y exclusiva del arte del común del mundo.

Ray Johnson, que desde su estancia en el Black Mountain College y a lo largo de la década de los cincuenta en Nueva York había compartido sus *moticos* —pequeñas formas abstractas, caligráficas y caricaturescas— con otros artistas a través del correo postal, contacta con Fluxus en la Nueva Escuela e inicia correspondencia artística con Dick Higgins (que será recogida en *The Paper Snake*, 1965). En irónica alusión a la New York School del expresionismo abstracto, Edward Plunkett bautiza esta red de arte-correo The New York Correspondence School (NYCS), que el propio Johnson matiza *Correspondance*, habida cuenta de la danza de *artefactos* entrecruzándose.⁸⁰ El Mail Art (así conocido en adelante) aporta simultáneamente varios significantes y significados a la obra de arte y, más específicamente, al objeto de relación:

79. *Nética*: neologismo derivado de la voz inglesa *net* («red») más la palabra *ética*, en alusión a una actitud constructiva o en beneficio de la comunidad internauta.

80. Fuentes: <<http://www.artpool.hu/Ray/Publications/Plunkett.html>> y <<http://www.spareroom.org/mailart/mailart.html>>.

- El objeto es la propia *obra de arte* enviada de artista a artista —un collage, un *objet trouvé*, un poema visual—; y a partir de la irrupción de la performance y del conceptual.
- El objeto sigue siendo la obra de arte —una idea, una receta, una partitura experimental, instrucciones para la ejecución de un happening—.
- El objeto reside en el propio tránsito de la obra desde la o el remitente hasta el destinatario, configurando una obra de *process art* (arte procesual) a través de los sellos, estampas, cuños, huellas y accidentes.
- El objeto, más conceptual o *metafísico* que físico, estriba en la danza de *mails* y entera red de *mailers*, y en concreto, en el mero hecho de comunicar, en la propia relación entre personas.

Las y los situacionistas, por su parte, plantean una relación dialógica (o diatécnica) con el espacio, para que dejemos de ser meros figurantes y «experimentemos —en palabras del poeta simbolista parisino Charles Baudelaire— la intersección de la miríada de relaciones de la ciudad gigante» (citado en Home, 2002: 63-64). A través de sus happenings urbanos, el *fluxista* Wolf Vostell lleva a la práctica las *situaciones* que Debord teorizaba como unidades de comportamiento formadas por los gestos comprendidos en un escenario y momento determinados. El público, que en los primeros happenings *estaba incluido* en la obra, participa ahora activamente al tiempo que entrena su conciencia:

El objeto artístico se transforma en acontecimiento u obra procesual, abierta; no se trata de crear una obra sino de instaurar un clima que establezca unas relaciones entre diferentes personas y diferentes fenómenos psicológicos y físicos. (Popper, 1989: 296)

Durante los años sesenta Lygia Clark trabaja en objetos que puedan ser manipulados y transformados por el público en general. Para Clark la obra de arte sólo existe en la experiencia de la o el espectador, que pasa a ser participante. Entre estos objetos están los *Bichos*, figuras de metal compuestas de diferentes planos articulados. La figura no está constreñida a una sola forma, sino a aquella que configure la o el participante: éste coge la escultura, juega con ella, abate sus caras y la resitúa sobre el suelo. A mediados de los setenta Clark llamará a estas figuras participables «objetos relacionales», debido a que suscitan metáforas y asociaciones de recuerdos e ideas. Asimismo, Julio Le Parc y el Groupe de Recherches d'Art Visuel (GRAV), considerando que el arte debe sacar al espectador o espectadora de su dependencia apática, construyen espacios performativos y lúdicos tales como un escenario con siluetas que el público puede voltear de un pelotazo, igual que en las barracas de feria (*Voltee los mitos*, 1969). Otros juegos consisten en derribar cilindros hinchables de tamaño natural que representan personajes arquetípicos (1969), así como en lanzar dardos a una diana con diferentes caricaturas inscritas en sus anillos concéntricos (*Identifique sus enemigos*, 1970). Todas las acciones van acompañadas de una encuesta a la espectadora o al espectador acerca de la acción realizada y de las figuras elegidas. Otro ejemplo de PartArt es la obra *A Stitch in Time* (Una puntada a tiempo, 1972), de David Medalla: el público se involucra en el trabajo cosiendo a su gusto pequeños objetos de importancia sobre una larga tela.

A lo largo de la década de los setenta, con la evolución activista de la performance y la eclosión del Arte Comunitario (también llamado dialógico) y de las guerrillas culturales, se va consagrando la o el artista como «canalizador [y catalizador] de fuerzas,

organizador-cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación, a fin de que el arte se vaya transformando en una práctica de diálogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y reapropiación del *lugar*, la construcción de la comunidad. Este imaginario nos conduce así a lo que llamaremos un *arte de relaciones*» (nota de Paloma Blanco y Jesús Carrillo, en Lippard, 2001: 71). El activismo «dispone y activa espacios experimentales y experienciales de relaciones humanas» (Holmes, 2001: 278).

Por este tiempo van produciéndose en el plano tecnológico varios cambios que habrán de afectar al modo de concebir las relaciones entre personas y que, obviamente, repercutirán en las artes. La red de computadoras ARPANET (Agencia de Investigación de Proyectos Avanzados), creada para el Departamento de Defensa de los Estados Unidos, es reemplazada en los años ochenta por la National Science Foundation Network, que *civiliza* el uso antes militar de la red extendiéndolo hacia fines científicos y educativos; y posteriormente, a la NSFNet le sucederán a su vez las redes comerciales de Internet. Contemporáneamente, Richard Stallman publica el Manifiesto GNU e instituye la Fundación para el Software Libre (1985), con el objeto de eliminar las restricciones sobre los programas informáticos, y se vuelca en el desarrollo del sistema operativo GNU de código fuente abierto, alternativo al UNIX. En 1989 la Fundación de Software Libre (Free Software Foundation, FSF) crea la Licencia Pública General (GPL), base del *copyleft*, para proteger la libre copia, modificación y modificación del software. Dos años después, Linus Torvalds, que está construyendo el sistema operativo Linux, decide compartirlo bajo la licencia GPL, y a través de Internet una multitud de programadores se involucran en su desarrollo. En 1992 el núcleo Linux es combinado con el sistema GNU y se consolida el software libre. En lo sucesivo, la posibilidad de compartir, mediante el *copyleft*, los recursos informáticos permitirá «la autoorganización transversal productiva del cognitariado (la clase trabajadora inmaterial)» (Metabolik BioHacklab). Si Internet dispone la estructura relacional, el software libre propicia el trabajo *interrelativo*.

No obstante, aunque el epíteto *relacional* es aplicable a todo germinado autónomo desprendido del *árbol del arte* desde Cage, y más aún en hibridación con las NTIC, será el crítico, comisario de arte y ex director del Palais de Tokio Nicolas Bourriaud quien, lamentándose de la ausencia de discurso teórico en torno al arte-Arte⁸¹ de los años noventa, acuñe (y en cierto modo *privatice*) el término *arte relacional* o *relacionismo*. Tratando de «no esconderse detrás de la historia del arte de los años sesenta», Bourriaud detecta varias características comunes al arte de fin de siglo: son obras «aparentemente inasibles, procesuales»; «no son espacios por recorrer sino duraciones por experimentar»; se trata de propuestas participativas —como «puestos que ofrecen diferentes servicios»— que «proponen al *regardeur* [“el que mira”] un contrato preciso»; «las figuras referenciales en la esfera de las relaciones humanas se convierten en *formas* artísticas: *meetings*, citas, manifestaciones, colaboraciones entre personas, juegos, fiestas, [puntos de encuentro]»; en suma, se exhiben como obras de arte «los momentos de lo social y los objetos productores de lo social». En todos los casos Bourriaud no concibe otro espacio para las o los artistas y las artes en desenvolvimiento, imprevisibles, que no sea el marco expositivo oficial —«el arte se hace en la galería como el pensamiento se hace

81. *arte-Arte*: expresión de Kaprow en oposición al *arte-Vida*, eminentemente relacional por otra parte. Véanse más arriba, en este mismo capítulo, los subapartados «Primer despunte: del happening a la ‘artificación’ de la vida (Allan Kaprow)» y «Acción Directa».

en la boca»— (2006: 5-6, 14, 27, 31, 37, 47). En este sentido, si bien menciona acciones que acontecen en espacios cotidianos (y cuyo reporte será debidamente expuesto), categoriza los distintos formatos de arte relacional según el triángulo galerista-artista-cliente o coleccionista.

En su reflexión *Guerrilla cultural* (París, marzo de 1968),⁸² Julio Le Parc denuncia la persistencia de una élite que determina la vida social y de una enorme masa que sigue las determinaciones de la minoría. Según Bourriaud, las palabras *sesentayochistas* de Le Parc no traspasarían el filtro posmoderno, a no ser que las diseccionemos, porque entonces no pierden actualidad. Por una parte está la élite que son muchas élites: la económica —empresas productoras de bienes de consumo que necesitan del conjunto arborescente de transacciones—, la mediática —que diseña las estrategias de consumo—, la social —*cuore* de actrices, actores, cantantes, futbolistas, modelos que publicitan y marcan las tendencias de consumo— y la política (que habilita las infraestructuras y equipamientos para el consumo —peatonalización de núcleos urbanos, autovías a centros comerciales interurbanos, más autovías entre el aeropuerto y los parques temáticos de la cultura, macroconciertos varios—). Por otra parte está la masa de consumidoras y consumidores, de obreras y obreros, así llamados no por clase social (muchas y muchos trabajan de hecho *para con* las élites), sino por su paridad con las abejas polinizadoras. Le Parc se pregunta en qué medida la producción intelectual y artística contribuye a mantener la estructura de las relaciones existentes; y propone «despertar la capacidad potencial que tiene la gente de participar —de decidir por sí misma—, y ponerla en relación con otra gente para que desarrollen una acción común y desempeñen un papel real en sus vidas». No nos movemos de París: pasan treinta, cuarenta, casi cincuenta años, y Brian Holmes, de *Ne Pas Plier*, replantea la pregunta:

[...] cómo sobrevivir, resistir y hacer uso de la fuerza de la solidaridad para poder transformar de verdad la manera en que las instituciones funcionan, para reducir las desigualdades presentes en las formas cotidianas de intercambio. (2001: 278)

Un árbol con copa de muérdago

Bourriaud parte de que «la obra de arte representa un intersticio social». Es más, sitúa históricamente el significado de este concepto:

El término *intersticio* fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas (autosuficientes).

Y lo traduce a un tipo de «espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema», espacio intersticial que precisamente corporiza «la exposición de arte contemporáneo» cuya virtud reside en «favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas» (2006: 15-16). Ocurre que Bourriaud se queda en la superficie estética de la «coherencia formal» y del «valor simbólico de las relaciones humanas que la exposición refleja» (ibídem: 17) y pasa por alto el trasfondo ético por cuanto «colabora con toda una mitología social que condiciona el comportamiento de la gente: el mito de la

82. Véase <http://www.julioleparc.org/es/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=2>.

cosa única que va al encuentro de la cosa común, el mito del que hace las cosas especiales que va al encuentro del que hace cosas comunes».⁸³ Como si «las galerías y los museos de las estéticas relacionales se hubieran hecho para limpiar la calle de todo comportamiento gratuito y creativo, recuperándolo mediante su asimilación a comportamientos artísticos» (Claramonte, 2001: 288, n. 4). Las tendencias o «propuestas calificadas desde el circuito institucional como *relacionales*» (en explícita alusión a Bourriaud) se enmarcan dentro del «capitalismo cognitivo», es decir, se tratan de «prácticas que establecen una relación de exterioridad entre el cuerpo y el mundo, donde todo se mantiene en el mismo lugar y la atención se mantiene entretenida, inmersa en el estado de distracción que vuelve a la subjetividad insensible a los efectos de las fuerzas que agitan el medio que la circunda» (Rolnik, 2007: 103).

La galería congrega gente, cierta gente, pero no es un intersticio social; es en todo caso un «intersticio individual». Alfredo Jaar lo explica muy honestamente:

El corazón de una exposición es el espíritu del artista, el espíritu de lo que trata de comunicar; la gente, al entrar en ese espacio, siente que han entrado en un modelo de pensamiento y de mirada sobre el mundo.⁸⁴

Acorde a la definición de Marx, el *intersticio* sería todo espacio artístico y cultural autárquico, voluntario, sin ánimo de lucro y diseñado para que toda persona —artista o no— que lo frecuente genere arte o artefactos culturales varios en vez de consumirlos: *la evolución respecto a los años sesenta radica en trascender de la participación del público hacia su empoderamiento*. Volvemos la mirada al árbol-baniano del arte moderno a fin de reconstruir las tramas y entramados de sus ramas y raíces y comprobamos que existe un arte posmoderno de resistencia (cogollos a ras del suelo —vinculados pero autónomos respecto al árbol— que, esquejados en la realidad cotidiana, donan su savia artista y *creactivadora* a cuantos estamentos están conectados), pero también un «arte posmoderno de vanguardia (y repliegue)» —ramas que desde la altura prenden esquejes de realidad y que, si las seguimos de vuelta, llevan no a revertir al propio árbol sino a una enorme bola de muérdago, de más que cierta entidad y a más que cierta altura, firmemente anclada en los intersticios de su ramaje y del todo confundida con la copa—.

Conclusión

En la obra de Julio Le Parc, de David Medalla o de Lygia Clark persiste la dualidad artista-público; Bourriaud asimismo insiste en la dualidad artista-*regardeur* (mirante) y no termina de salir de la alargada sombra de los años sesenta. El reto está hoy en la *dilución* de la o el artista. A medida que la o el artista transmite a los participantes sus recursos, los empodera y autonomiza, de forma que la o el espectador deja de serlo para ser actora o actor, artista en sí mismo. En este sentido, las diferencias del DIA-TEKHNĒ respecto al Part Art (tomados en consideración los ejemplos de Le Parc, Medalla o Clark) son las siguientes:

83. Julio Le Parc, *Guerrilla cultural*, París, 1968, <http://www.julioleparc.org/es/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=2>.

84. Alfredo Jaar entrevistado en *Art 21* (<http://www.youtube.com/watch?v=pqAfc5Oce10>).

- No hay público. Hay participantes o actores potenciales. La o el artista es un facilitador, nada más; su función es canalizar y catalizar, a través de los instrumentos que traspassa, la energía y creatividad de un determinado grupo, recayendo el protagonismo en el grupo.
- Tampoco hay objetos dispuestos previamente por la o el artista; acaso una idea, un espacio prefigurado pero genérico; cuanto hay son más bien instrumentos —papel, pinturas— y procedimientos que las y los participantes aprenden, acogen y utilizan.

Bourriaud se vale de las reflexiones de Certeau o de Guattari, entre otros, para apuntalar sus argumentos; de igual modo, apoyándonos en el «arte del intervalo» de Certeau (2001: 393-394),⁸⁵ «agenciamos» (en expresión de Deleuze y Guattari [2005: 10]) para el DIA-TEKHNE las reflexiones de Bourriaud. El arte es «un estado de encuentro: se inserta en la propia trama social». El arte configura «intersticios sociales» donde «inventa relaciones entre sujetos»:

Cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (2006: 17, 15, 23)

[Mientras] el modernismo se basaba en el conflicto y estaba inmerso en un *imaginario de oposición* que actuaba separando y oponiendo, descalificando el pasado y valorando el futuro, el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Sólo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas. El arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos. (Ibidem: 54-55)

85. Para un arte del intervalo (en francés, *art de l'entre-deux*, y en euskera, literalmente, *bitArtea* [*bitarte* = entre dos + *artea* = arte]) Certeau se vale del siguiente ejemplo: «un norafricano que vive en París, al insinuar las maneras de habitar (una casa o una lengua [el bereber o tamazight]) propias de su Cabilia natal, inyecta pluralidad y creatividad en el sistema impuesto tanto de vivienda social como de lengua francesa y crea [esqueja] un espacio de juego dentro del orden imperante» (2001: 393-394).

IV. De la denuncia de la guerra al anuncio de la paz

Antecedentes histórico-artísticos II

En vez de *recuperación de la memoria histórica*
más afortunado sería hablar del *desvelamiento de la verdad histórica*.

Bernardo Atxaga (2007)

Durante los últimos siglos, muchas y muchos artistas han denunciado la guerra con la intención manifiesta de conjurarla. Se trataba de pintar la guerra y retenerla, *cazarla* en la imagen; y una vez ilustrado el daño, enfrentarnos a él para disuadirnos de llevarlo a la realidad. Hay dos formas esenciales y complementarias de *conjuro*: a) la representación de la guerra en sí o sus inmediatas y devastadoras consecuencias, y b) la localización de sus causas, la disección analítica de un determinado orden económico, político y social, por esta secuencia de magnitud y afección, a fin de sacar a la luz sus contradicciones internas.

DENUNCIA PERIÓDICA DE LOS 'DESASTRES DE LA GUERRA'

Los *desastres de la guerra* son series de grabados o dibujos que representan diferentes episodios de la guerra, no en el choque ni en el fragor de la batalla, como en los planos secuencia del cine, sino en terreno civil, en aquellos lugares y momentos dramáticos en que la algarada de soldados ávidos se topa con la población inermes, asesinandola, vejándola o saqueándola.

Jacques Callot es en el siglo XVII el primer artista que representa los *desastres* (1632-1633). Relata la guerra de los Treinta Años en el frente, desde el reclutamiento masivo de soldados y su envío a tierras extranjeras «armados de virtud para combatir el vicio» hasta las luchas encarnizadas; y en la trastienda, fusilamientos, torturas, violaciones y saqueos: «Lorena reducida a una vida casi animal caracterizada por robos, crímenes e incluso canibalismo» (Daniel, 1974).

Entrecruzada la guerra de los Treinta Años con la guerra de los Ochenta Años entre los Países Bajos y España, Callot ilustra la contienda desde el ángulo opuesto al célebre lienzo de *Las lanzas*. Mientras que Velázquez recoge de la rendición de Breda el solem-

ne armisticio, la acogida respetuosa del vencedor al vencido, evitando la humillación, Callot describe la guerra como «la más absurda y destructiva de todas las actividades humanas; un exceso de violencia, terror y sufrimiento». Es el principio de dicotomía no entre bandos, sino —como reflejará Goya— entre agresor y víctima, en este caso (también común a Goya, Picasso, Castelao u otros), entre soldados y civiles inermes. Al pie de la lámina número 5, *Saqueo de una granja*, Callot escribe: «Arrasan con todo. Nada escapa a sus manos. Llevan a cabo mil fechorías. Todos de común acuerdo perpetran robos, raptos, crímenes y violaciones». El siguiente grabado (6) ilustra la *Destrucción de un convento*: «En una sacrílega y bárbara acción, estos desquiciados y avariciosos demonios saquean y queman todo a su paso, destruyen los altares, rien al respeto de los Inmortales, y desde los lugares santos sacan a rastras a las desoladas vírgenes, a quienes se atreven a llevarse para ser violadas». En *Saqueo y quema de un pueblo* (7): «Aquellos que Marte [dios de la guerra] alienta con sus malas acciones, tratan de este modo a la pobre gente campesina. Les llevan prisioneros, queman sus pueblos y causan estragos en sus ganados». Hasta que diez *Miserias de la guerra* más tarde, los paisanos se vengan (17): «Después de que los soldados han provocado una considerable destrucción, los campesinos, a quienes han tratado como enemigos, los aguardan emboscados en un lugar apartado, los sorprenden, los matan y los despojan de todas sus ropas, vengándose así sobre estos infortunados hombres por haberles hecho perder cuanto tenían».

Todas son escenas panorámicas, apaisadas y vistas a cierta distancia, con muchos personajes interviniendo en ellas. No obstante, se aprecia la diferencia entre civiles y soldados, vestidos con sombrero de plumas y armados con espadas y arcabuces.

Casi dos siglos más tarde, Francisco de Goya recoge el testigo de Callot: entre 1810 y 1816 dibuja los *desastres* de otra guerra, la llamada guerra de la Independencia o guerra hispano-francesa (1808-1814). A varios meses de su estallido y habiendo sido Zaragoza bombardeada, Goya es invitado allá por el general Palafox, aprovechando una pausa de los sitiadores, para que atestigüe las brutales consecuencias del primer embaite del ejército de Napoleón. Ahora que se celebra el bicentenario de aquellos hechos se nos transmite la visión romántica de la «resistencia heroica al invasor francés que unió a los pueblos de España»⁸⁶ y, si bien es cierto que el pueblo de pueblos se amotinó, se organizó en guerrillas y libró porfiadas batallas contra el ejército napoleónico, y así lo refleja Goya en sucesivas escenas (*Las mujeres dan valor* [estampa número 4]; *Y son fieras* [5]; *¡Qué valor!* [7]), si atendemos al título —*Los desastres de la guerra*— y al conjunto de aguafuertes, más certeramente podría decirse que el pintor aragonés extendió su denuncia al hecho de la guerra en sí, sin distinción de invasores e invadidos, tanto como alcanzaba la crueldad de ambos. Aun diferenciando a las tropas y al pueblo, es indistinta su violencia; la dualidad se establece entre verdugos y víctimas independientemente del bando. Unas veces son verdugos los soldados de Napoleón (*Con razón o sin ella* [2]; *¡Fuerte cosa es!* [31]; *¡Por qué?* [32]; *¡Qué hay que hacer más?* [33]; *¡Bárbaros!* [38]), y otras veces, replicándole, el pueblo (*Lo mismo* [3]; *Populacho* [28]; *Lo merecía* [29]...). Por lo demás, «a Goya parece interesarle no tanto la razón política del combate», la lealtad a Fernando VII, la unidad de España o la supervivencia de determinados valores en liza —tradición frente a liberalismo; religión frente a laicidad—, «cuanto la necesidad de luchar para sobrevivir», ya que ningún otro valor es más sublime que la

86. El número 628 del suplemento *Territorios* del diario *El Correo* (18/04/08), en conmemoración del bicentenario de la contienda, ofrece abundantes ejemplos sobre el tratamiento épico de la guerra.

propia existencia (Bozal, 2006: 76). Capta así la realidad de un pueblo abandonado a su suerte por sus nobles y políticos y tratando de proteger sus escasos bienes y a sí mismo de las correrías de las tropas francesas. En vivo contraste con las posteriores pinturas tanto de Joaquín Sorolla (*Defensa del Parque de Artillería de Montealeón*, en honor a Pedro Velarde) como de César Álvarez Dumont sobre los Sitios de Zaragoza (*Defensa de la Torre de San Agustín* y *Defensa del púlpito de la iglesia de San Agustín*), poco queda del sacrificio heroico, sólo miedo, frío e impiedad: *Duro es el paso* (14), *Enterrar y callar* (18), *Será lo mismo* (21), *No se puede mirar* (26) o *Cruel lástima* (48), entre otras.

Con respecto a las imágenes apaisadas de Callot, Goya acerca el punto de vista hasta introducirnos en la escena. Casi siempre los personajes componen conjuntos unitarios según el hecho que se quiera describir: tentativas de vejaciones (*No quieren* [9], *Tampoco [quieren]* [10], *Ni por esas* [11], *Amarga presencia* [13]); ahorcamientos (*Tampoco [se puede saber por qué]* [36]); rapiñas y saqueos (*Se aprovechan* [16], *Aún podrán servir* [24], *También estos* [25], *Así sucedió* [47]); montoneras de cadáveres (*Tanto y más* [22], *Lo mismo en otras partes* [23]). Pero otras veces, como ocurre en las estampas *Y no hay remedio* (15) o *No se puede mirar* (26), vemos en primer plano al reo que va a ser fusilado y al compañero yacente o a hombres, mujeres y niños suplicando que les dejen vivir, pero no vemos a los soldados, sólo los cañones de los fusiles. Al omitir a los victimarios, Goya concentra nuestra atención en las víctimas y hacia ellas dirigimos toda nuestra solidaridad frente a los cañones *sin dueño*, síntesis de los soldados de rostro oculto, deshumanizados, de los *Fusilamientos del 3 de mayo*, de los autómatas de *Matanza en Corea* de Picasso (1951), de los hombres-tanque y pala dentada de *La vida Allende la muerte* de Matta (1973-1974). Las estampas 44 (*Yo lo vi*) y 45 (*Y esto también*) dan fe de que Goya anduvo la penosa huella de la guerra; ahora bien, aparte de estas escenas, no sabemos cuánto más vieron sus ojos. Para Valeriano Bozal, «es más plausible pensar que además el artista tuvo información de diferentes testigos y fue capaz de imaginar la brutalidad que la guerra trajo consigo» (2006: 71-72). Por su parte, el muralista y cartelista valenciano Josep Renau, aprecia «un afán documental evidente y hasta minucioso, por cuanto trata angustiadamente de apoyar la “veracidad” de sus imágenes con los escuetos comentarios al pie, [lo cual] lo acerca más a los reporteros gráficos de hoy que a los pintores de su época. [...] Este anhelo de objetivación —concluye— está en la base misma de la condición humana y constituye la especificidad primigenia de la pintura: tomar posesión cabal de la realidad visual que nos rodea» (2002: 58). En otras palabras: Goya *cazó* la guerra en el dibujo para enfrentarla y conjurarla.

Sólo unos pocos años después, Théodore Géricault pinta *La balsa de la Medusa*. El realismo de este cuadro estriba, tanto como en la factura, en el compromiso del artista con los supervivientes de aquel dramático naufragio cuya responsabilidad política se atribuyó a Luis XVIII. El 2 de julio de 1816 una fragata francesa había encallado cerca de Marruecos. No hubo suficientes botes salvavidas y los restos del navío formaron la única balsa que mantuvo a 149 personas. La tempestad los arrastró a la deriva mar adentro durante más de veintisiete días. Géricault no fue testigo presencial del naufragio como lo habían sido Goya y Callot de la guerra, pero como artista se siente interpelado y obligado a llevar a la pintura el testimonio descarnadamente humano de las víctimas. Entrevista a los supervivientes, a los enfermos, incluso ve algunos cadáveres. Más tarde, Delacroix concibe el primer cuadro político de la historia de la pintura moderna: *La libertad guiando al pueblo*. Exalta la insurrección republicana del 27 al 29 de julio de 1830 que, apoyada por estudiantes, guardias armados recién licenciados y obreros, pone fin al *terror blanco* de la monarquía borbónica de Carlos X.

Van sumándose las huellas que divergen del discurso histórico repetido. El desarrollo industrial y la consiguiente bipolarización social entre burguesía y proletariado llevan a Jeanron y Daumier a tomar parte activa en favor de los más pobres. Desde *La caricature*, Daumier es el primer artista en utilizar el periódico para extender con sus dibujos la denuncia, en este caso contra el régimen absolutista de Luis Felipe de Orleans. Continúa la viñeta de Goya en el dibujo satírico apuntillado por un breve texto. En 1832 retrata al rey como Gargantúa (en alusión al personaje de Rabelais) y es condenado a seis meses de cárcel.

Primera guerra mundial y primer genocidio⁸⁷ del siglo xx

Daumier inspira a Vallotton, Steinlen y Kupka, los pintores de *L'assiette au beurre* («chanchullo» en el *slang* francés), semanario de dibujos satíricos contra el ejército, el clero y la colonia. Empieza el siglo xx. Steinlen ve mayor eficacia comunicativa en la imagen visual que en el artículo escrito y se vale del arte para representar las condiciones de vida y reivindicaciones del proletariado. También Kupka cree en la obligación moral del artista como educador y concienciador: desde *L'assiette au beurre* denuncia abiertamente el capitalismo. *L'argent*, «el dinero», es un rey pantagruélico: su barriga es una caja de caudales y el ombligo, la cerradura. Mitad hombre mitad sapo, hunde sus pies en un charco de lodo y sangre en el que varias personas tratan de mantenerse a flote y, en pie sobre su mano izquierda, un obrero le extiende su puño. En otro dibujo titulado *Libertad*, el gigante gobierna rodeado de soldados y cañones y sobre los hombres y mujeres que van en masa a las fábricas humeantes: Kupka denuncia el advenimiento de la primera guerra mundial.

En contraste con Goya, Georges Rouault se apiada de agredidos y agresores. Su serie del *Miserere* y de la *Guerra* (originaria de 1914-1918) no ilustra el daño para denunciarlo de facto, sino que desnuda la conciencia de potenciales víctimas y victimarios: los retrata por dentro. Estas introspecciones se intercalan con imágenes que aluden al Jesús rechazado por aquellos a los que vino a redimir, y es precisamente este Cristo permanentemente crucificado quien introduce el álbum de la guerra. Luego continúa retratando la indolencia y la arrogancia de unas personas y las tribulaciones de otras: *Ésta será la última vez* (se despide un hijo cuando la muerte llama a su padre al frente; n.º 36); *Homo homini lupus* (camina el soldado por entre cráneos; n.º 37); *Cara a cara* (dos tercios de orondo general y un tercio de hombre macilento y desnudo; n.º 40); *Augures* (de quienes desde sus torres prevén la guerra y sus beneficios; n.º 41); *Dura lex sed lex* (La ley es dura, pero es la ley, se resigna el reo; n.º 52); y *En pie los muertos* (cadáveres que anuncian un nuevo orden; n.º 54).

Otto Dix vuelve sobre la violencia explícita. Su versión de los *desastres* responde a la misma urgencia de crónica *fotográfica* que muy probablemente sintieron Callot y Goya, sólo que él retrata la guerra desde el barro. Entre 1915 y 1918 Dix realiza más de

87. *Genocidio*: «Exterminio o eliminación sistemática de un grupo social por motivo de raza, de etnia, de religión, de política o de nacionalidad» (Real Academia Española). Entre 1915 y 1917, durante la primera guerra mundial tuvo lugar, además de la incontable matanza del frente, otro genocidio en Armenia de millón y medio de personas. Ya a finales del siglo xix el sultán turco Abd-al-Hamid había asesinado sistemáticamente a armenios cristianos, pero, estando los turcos otomanos apoyando al bando alemán, dado que Alemania está en guerra con Rusia, y temiendo que los armenios, favorables a Rusia, conspiraran contra los turcos, éstos aniquilan a más de la mitad de la población armenia.

quinientos dibujos al fondo de las zanjas del Somme y del Marne, en medio del infierno mostaza. Pero no se queda ahí. Pintar la guerra en tiempo y lugar reales, *cronicándola*, es más bien un acto instintivo, la reacción casi irreflexiva frente a un fenómeno absurdo e indignante y cuya sombra abarca tanto que no admite escapatoria. En cambio, pintar la guerra años después será un acto consecuente de compromiso con uno mismo por extirpar su trauma. Dix vuelve en su memoria a Reims, Arras, Flandes y Bielorrusia, pinta *La trinchera* (1920-1923), publica su propia versión de los *desastres*, los 50 aguafuertes de la serie *Der Krieg*.

Mientras, los fotomontajes dadaístas de Hausmann y Heartfield y los *dibujos de urinario* de Grosz descargan su sátira contra capitalistas, tayloristas, magnates de los *trusts*, banqueros, jueces, generales, curas, policías y *ciudadanos de bien* (Huelsenbeck, 2000: 50-52, 77-79). Al imaginario antiburgués se unen Schlichter, Hubbuch, Zille o Tschinkel. Gerd Arntz, por su parte, diseña isotipos o pictogramas de comprensión inmediata y compone con ellos mapas didácticos acerca de las correlaciones de poder, de los estratos de clase o de los mecanismos de generación y alimentación de la guerra: *Bürgerkrieg* (Guerra civil, 1928) anticipa el *Retrato de la burguesía* de Siqueiros.

Dix se retrata a sí mismo como soldado, tal vez con el propósito de conjurar la guerra, de contenerla en el cuadro. Construye un tríptico (1932) dividido en la marcha de la tropa al frente, la devastación en la trinchera, y el propio pintor, sin máscara antigás, espectral y azul más allá de la muerte tratando de salvar a un compañero, acaso de salvar al mundo, a tantos millones de personas que habrían de morir años después. Es de hecho pintado en Dresde, ciudad que en 1945 se convertiría en la *Gernika* alemana, víctima de un enjambre de *Lancaster* británicos que asolaría la ciudad masacrando a más de cien mil civiles. Dix aporta así dos claves que se apoyan en la crónica de la violencia para después trascenderla: una procedimental y terapéutica, la extirpación y el reencaramiento del trauma a través de una técnica gráfica o plástica, el dibujo o la pintura en este caso; y otra representacional y redentora,⁸⁸ el autorretrato del artista interviniendo en la pintura para invocar el cese de la guerra.

Como este último Dix y como Rouault, Käthe Kollwitz habla desde la compasión. Ella no cronica la guerra en su dimensión más inmediata y cruda, desde la calle o en pleno campo de batalla, sino dentro de las casas y de las personas, la guerra como un fenómeno que trasciende la violencia directa, en forma de miedo, de angustia, en la retina de la mujer. Kollwitz es madre de un hijo muerto en la guerra (su hijo Peter había caído en Flandes en 1914), *Pietà* que une su clamor al de viudas y madres de un millón de combatientes llevados a morir a trincheras:⁸⁹ ¡nunca más la guerra! (*Nie wieder Krieg!*, 1924). Pero ¿cómo impedir la masacre? A finales de los años veinte, en medio de una grave depresión económica, los nazis, apelando al resarcimiento militar y

88. Se habla de redención bien cuando el artista se representa a sí mismo como portador del dolor que otros sufren (autorretrato de Félix Nussbaum con sello judío y estrella de David amarilla [agosto de 1943]), bien cuando el artista recoge el testigo de las víctimas directas de la violencia, interioriza su dolor, lo asume, se queda con él (las víctimas se lo han confiado y compartido), lo procesa y lo ilustra (Géricault, *La balsa de la Medusa*, y Huezco, *Vía Crucis del pueblo salvadoreño*). La propia ilustración del cuerpo agredido, despreciado o torturado indigna y duele y automáticamente la imagen adquiere una carga semántica de denuncia. En suma, el propósito de la redención es conjurar el mal para que nadie lo padezca.

89. John Heartfield interpreta la Piedad con agria ironía. En su fotomontaje titulado *Provedora forzosa de material humano. ¡Ánimo!* (1930) combina una fotografía de estudio de una mujer de clase obrera con una fotografía de archivo de la primera guerra mundial de un joven soldado muerto.

moral, al orgullo ario, y señalando a comunistas y judíos como males endémicos, dan *aire y llama* al descontento, no sólo entre la ciudadanía, también en el ejército, y suben de 12 escaños en 1928 a 107 en 1930, y de éstos a 230 de un total de 577 en 1932, convirtiéndose en la fuerza mayoritaria.

A John Heartfield sus fotomontajes contra el ascendente nazismo (*Adolf el Superhombre: traga oro y suelta latón* [1932])⁹⁰ le valen figurar en la *lista negra*, y una vez que Hitler se hace con el Reichstag en 1933, huye a Praga. Durante su exilio apenas trabaja en otra cosa que en combatir el fascismo. Desde *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (revista ilustrada obrera) difunde carteles como *Goering, el verdugo del Tercer Reich* (1933), que retrata al lugarteniente nazi como un sádico carnicero empuñando un hacha frente al parlamento en llamas.⁹¹ En el *collage* titulado *Con sus frases huera quiere gasear el mundo* (1933), un Hitler alado arrastra sus juguetes, una paloma con bozal y un cañón. En *¿Instrumento en manos de Dios? ¡Juguete en manos de Thyssen!* (1933) el poderoso industrial Fritz Thyssen, cabeza del gran *trust* alemán del acero, fumándose un puro, sostiene un títere-Hitler con una espada y un saco de dinero. *Historia natural alemana* (1934) describe la metamorfosis de Weimar desde la oruga Ebert pasando por la crisálida Hindenburg hasta la polilla Hitler. *Todos los puños en uno* llama a la unión de todos los antifascistas en un frente único; y *Madrid 1936: ¡No pasarán! ¡Pasaremos!* (1936) opone las bayonetas republicanas a los buitres franquista y nazi.

«La casta militar que emprende la batalla de las reacciones contra el pueblo», que diría Picasso al disponerse a pintar el *Guernica*, sume a Euskal Herria (el Pueblo Vasco) en un afluente «océano de dolor y muerte» ya a cuatro días de la sublevación franquista. El 22 de julio de 1936 dos biplanos arrojan sobre la pequeña plaza de Andikona, en la localidad vizcaína de Otxandio, bombas de entre tres y cuatro kilos que masacran a 57 personas: una decena de soldados y milicianos, y civiles todas las demás, muchas mujeres y una veintena de niñas y niños. El pintor Shanti Kapanaga no describió este episodio y a cada una de las víctimas tal como las encontró hasta 1964.

Como Heartfield, Oskar Kokoschka también huye a la capital checa. El éxodo masivo injusto obligado por las purgas nazis, la amenazante nazificación de los Sudetes en Bohemia, el alzamiento militar en España con la ayuda fascista italo-alemana, todo ello mueve a Kokoschka a tomar partido. En 1937 hace sus primeras litografías políticas: *La Pasionaria y Pomozte Baskickým Dětem!* (¡Ayudar a los niños vascos!). La

90. Este fotomontaje que ilustra una radiografía de Hitler (esófago de monedas hasta la tripa —como *L'argent* de Kupka— y corazón *esvástico*) fue publicado después de la importante conferencia de Hitler a los industriales de la cuenca del Rin en Dusseldorf en 1932 antes de proclamarse Canciller del Reich en 1933.

91. Poco después de ser proclamado Hitler Canciller, el Reichstag (Parlamento) es incendiado. Los nazis culpan a la izquierda del atentado, argumento que utilizan para emitir el *Decreto del incendio del Reichstag*, un recorte predictatorial de libertades que sirve de excusa *legal* para inhabilitar el Partido Comunista arrestando a sus parlamentarios. Así, en las elecciones del 5 de marzo de 1933 el Partido Nazi consigue el 44% de los votos, que, unidos al 8% de su cercano aliado el Partido Nacional Popular Alemán, le dan el 52% del Reichstag, una mayoría absoluta pero insuficiente aún para aprobar una Ley Habilitante. A fin de lograr los votos restantes y alcanzar el 66% necesario, Hitler negocia con el Partido de Centro (de la minoría católica alemana), que, con reticencias, acepta para ser posteriormente disuelto. La Ley Habilitante, aprobada bajo coacción el 23 de marzo de 1933, otorga plenos poderes al cargo de Canciller, que, ocupado por Hitler, devendrá fácticamente en dictador. En este fotomontaje que fuera portada para el *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), se señala que el responsable real (y uno de los mayores beneficiarios) del incendio fue Hermann Goering.

gravedad de los acontecimientos impone que otrora artepuristas como Kokoschka pongan al servicio de la resistencia política no ya su experimentación sino el logro, la calidad expresiva de su trabajo.

Hitler ordena a Goebbels (ministro de propaganda nazi) seleccionar y confiscar de todas las colecciones públicas, tanto gubernamentales como estatales y municipales, todas las esculturas y pinturas modernas desde 1910 con la intención de organizar una exposición itinerante. *Entartete Kunst* (Arte degenerado) se inaugura el 19 de julio de 1937 en la nueva Casa del Arte Alemán de Múnich, y posteriormente viaja a Berlín, Leipzig, Düsseldorf y Frankfurt. Los artistas son divididos en nueve grupos:

- 1) barbarismo por artesanía, la desintegración de la forma y del color así como la estúpida elección del tema (ejemplos: Dix, Kirchner y Morgner, que cayó en la primera guerra mundial);
- 2) cuadros cuya temática religiosa es una farsa (Nolde y Klee);
- 3) anarquía política como antecedente de la disolución cultural (Grosz);
- 4) negación de la voluntad de defensa (Dix, Heartfield);
- 5) prostitución como *programa moral de bolchevismo* (Dix, Kirchner);
- 6) destrucción del sentido de raza (Kirchner, Heckel);
- 7) los idiotas, cretinos y paralíticos como ideal intelectual (Kokoschka, Kirchner, Heckel);
- 8) pintura y escultura judía (Meidner, Freundlich, Haizmann);
- y 9) absoluta locura (pintura abstracta: Baumeister, Ernst, Klee y Schwitters). (Haftmann, 1986: 22-23)

En la línea emprendida por Callot y acentuada por Goya, los dibujos introspectivos de Rouault y Kollwitz y los más viscerales de Dix nos estimulan para que rechacemos la guerra. Callot critica desde la hipócrita virtud de sus preparativos hasta el inocultable daño de sus consecuencias; se vale para ello de un punto de vista distante, viéndose sus personajes aún pequeños. Goya, en cambio, se acerca lo suficiente para reconocer los rostros aunque sin posicionarse a favor de nadie, sólo contra la gratuidad de la violencia. En 1936 Dalí no distingue entre uno u otro enemigo sino en el hecho de la enemistad, en la causa germinal de la guerra. Representa un trapezoide de trozos de cuerpo aparentemente terso de mujer que termina envejeciéndose del cuello al rostro desdentado, sin lengua, ciego y gangrenado en las manos o descarnados los huesos en los pies. Lo llama *Premonición de la guerra civil*. Y ya en 1940, en vigor la dictadura franquista y tronando el holocausto en Europa, retrata el esperpento de la guerra: el mismo rostro cadavérico y podrido de culebras, la misma mueca del espanto reproduciéndose ilimitadamente.

Pablo Picasso vomita su ira de palabras y trazos contra Franco, contraponiendo el delirante *Sueño* del dictador a la verdadera *Mentira* (08-09/01/1937): «gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de maderas y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles de camas de sillas de cortinas de cazuelas de gatos y de papeles gritos de olores que se arañan gritos de humo». Por otra parte, las estampas goyescas inspiran entre el 36 y el 37 diferentes series de dibujos de igual o similar título: *Dibujos de la guerra*, de Arturo Souto, *Composición alegórica de los desastres de la guerra*, de Miguel Prieto; dibujos de guerra también de Antonio Rodríguez Luna. Tal como hicieran Callot, Goya o Picasso con los soldados, estos artistas identifican la violencia con los grupos, tropas y guardias sublevados que, en la primera ofensiva, en coherencia con la consigna que Emilio Mola da en Navarra,⁹² «siembran el terror» entre el pue-

92. El 19 de julio de 1936, iniciado el golpe, exhorta Mola en una reunión de alcaldes de la zona próxima a Pamplona: «Hay que sembrar el terror... Hay que dejar la sensación de dominio eliminando sin escrúpulos ni vacilación a todos los que no piensen como nosotros» (*Navarra 1936. De la esperanza al terror*, Tafalla, Altaffaylla, 2004, 833).

blo inerte. Pero no se quedan ahí; de la crónica pasan a la propaganda. En la cruenta represión legitiman una respuesta violenta que podría matizarse «no de ataque y sí de defensa» por parte de los voluntarios republicanos. Es en este sentido paradigmática la trilogía de guerra de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao por su secuenciación y consecutivos títulos: *Galicia mártir*, *Atila en Galicia* y *Milicianos*. Mientras que el pueblo de Goya pelea por sobrevivir o suplica que lo dejen vivo y está, en consecuencia, retratado con patetismo, buscando infundirnos dolor y pena, el pueblo de Castelao es idealizado, en tanto en cuanto lo ilustra organizándose para frenar a los militares y combatir el fascismo. Identifica a lo largo de sus tres títulos a la víctima —Galicia mártir—, al verdugo —Atila— y al héroe —el miliciano— en favor de la víctima. La proximidad a la escena sirve a Goya en lo denotativo, el derroche de violencia, y a Castelao en lo connotativo, en lo semántico, puesto que combina diferentes significantes para denunciar al bando nacional.

Según nos aproximamos a Castelao, advertimos dos grandes similitudes entre la Galicia y la Euskal Herria de la República:⁹³ ambas tierras aspiraban a la «restauración del derecho natural de su personalidad histórica» (Díaz Pardo, 1995: 8) y las dos eran profundamente católicas; no en vano, la segunda estampa de su serie *Galicia mártir* (febrero de 1937) representa una mujer postrada ante un cruceiro: *Queman, roban y asesinan en tu nombre. Galicia mártir y Atila en Galicia* (julio de 1937) engrosan el discurso histórico de los horrores de la guerra, mientras que *Milicianos* (agosto de 1938) es más propagandístico, aporta la generosidad y el sacrificio heroicos que en absoluto refleja Goya. La serie *Atila en Galicia* va mucho más allá de la distinción —como Callot o Goya— entre agredido y agresor; acentúa el terrible trance de uno y la monstruosa intención del otro: hitos de cadáveres, escenas de suicidio (*Antes muerta que ultrajada; Alguna vez llegan tarde*)... Otra de las escenas representa un prado con varios árboles: en primer plano una mujer yace en el suelo, vestida pero con los brazos y piernas abiertas y asomándole un pecho de la camisa desgarrada; su marido, en segundo plano, está frente a ella atado a un árbol, recién ejecutado —sus puños están aún cerrados—; al fondo, los soldados se alejan al tiempo que se suben las braguetas; su título: *¡Todo por la Patria, la religión y la familia!*

EL BOMBARDEO DE GERNIKA

Aunque su número de víctimas no es relevante en comparación con otros bombardeos o los sucesivos genocidios que desangran el siglo, Gernika, del mismo modo que es símbolo inmemorial de la soberanía del Pueblo Vasco, se convierte desde el 26 de abril de 1937, gracias a la crónica del corresponsal George L. Steer y a la pintura de Pablo

93. Ilustra G. L. Steer en su introducción a *El árbol de Guernica*: «Reinaba cierta estabilidad en el norte de España cuando estalló el alzamiento. Las provincias vascas de Gipuzkoa y Bizkaia se habían pronunciado a favor del Gobierno que prometía la autonomía vasca: el sueño de aquella raza de pescadores, con sus llamativas boinas azules y sus pantalones milrayas, era el restablecimiento de la antigua república vasca, sin clases, ceñuda y próspera, bajo las hijas del roble tribal de Gernika. Católicos hasta el último hombre; sin embargo, apreciaban tanto su libertad, en contraposición a la tradición clasista y superretórica de Castilla, que estaban dispuestos a entablar negociaciones con el agnóstico Madrid. ¡El Estatuto! Ése era el fin supremo de todas sus coaliciones. El Estatuto, la lengua vasca, tan rugosa y vieja pero tan verde como su roble; su típica e independiente vida rural; sus propios impuestos y tributos; no querían mucho más, pero nada tan profundamente como todo lo anterior» (1978: 13).

Picasso, en símbolo de la primera destrucción sistemática de una población indefensa con bombardeo aéreo.⁹⁴ Le preceden no obstante Otxandio (22 de julio de 1936) y Durango (31 de marzo de 1937), ambos en Vizcaya, y, antes aún, la rifeña Xauen en 1925.⁹⁵ Cuenta Paul Preston (2007: 135):

El 26 de abril George Steer se encuentra en Bilbao cuando llegan noticias de que Gernika está ardiendo. Acompañado por Christopher Holme de *Reuters*, Noel Monks del *Daily Express* y Mathieu Corman del *Ce Soir*, parte de inmediato hacia la ciudad, que sigue en llamas cuando llegan a las 11 de la noche. Steer había sido testigo de innumerables horrores en Abisinia y en España, pero nada de lo que había visto antes le sirve para encajar la desolación de Gernika. Steer entrevista a los supervivientes. Recoge tres casquillos plateados de los proyectiles incendiarios utilizados por los alemanes y regresa a Bilbao. Volverá a Gernika para observar los daños a la luz del día. El reportaje de Steer, que se publica el 28 de abril en el *Times* y en el *New York Times*, es probablemente el artículo más importante escrito por un periodista durante la guerra civil, porque relata de manera muy locuaz no sólo la magnitud de la atrocidad sino en qué medida lo ocurrido representa la aparición de un nuevo tipo de guerra.

Así lo relata el propio Steer:

Gernika, la ciudad más antigua de los vascos y centro de la tradición cultural, fue totalmente destruida en la tarde de ayer [26 de abril de 1937] por pilotos insurgentes. El bombardeo de esta ciudad abierta, alejada del frente, duró exactamente tres horas y cuarto, durante las cuales una poderosa flota compuesta por tres tipos de aviones alemanes, bombarderos Junkers y Heinkel y cazas Heinkel, lanzaron incesantemente bombas de 1.000 libras [453 kg] y, se calcula, más de 3.000 proyectiles incendiarios de aluminio de dos libras [1 kg aproximadamente]. Los cazas, entretanto, se lanzaron en picado desde el centro de la ciudad para ametrallar aquellos de entre la población civil que se habían refugiado en los campos. [...] Por la forma en que se llevó a cabo la ejecución y la escala de la destrucción causada, así como por la selección de su objetivo, el *raid* sobre Gernika no tiene paralelo en la historia militar. Gernika no era un objetivo bélico. Fuera del pueblo hay una fábrica que produce material de guerra y quedó intacta. Igual que dos barracones [de soldados] que hay a alguna distancia del pueblo. El pueblo se encuentra muy por detrás del frente. El

94. «El principio que determinaría lo que más tarde ocurriría en Dresde y Tokio al final de la segunda guerra mundial fue formulado en 1915 por el matemático británico F. W. Lanchester: la destrucción de una ciudad desprotegida, no beligerante o exclusivamente civil mediante bombas incendiarias. Se trata no sólo de un *elemento disuasorio*, completamente desmoralizante para el enemigo, sino un *golpe definitivo* al adversario ya tocado o presumiblemente incapaz de tomar represalias» (Lindqvist, 2002: 93). «Si las ciudades son destruidas por las llamas, si las mujeres y los niños son víctimas de los gases asfixiantes, si la población de ciudades abiertas, situadas a mucha distancia de los frentes, cae víctima de las bombas y de los torpedos lanzados por los aviones, es posible entonces el fin inmediato de las hostilidades, será imposible para el enemigo continuar la guerra» (M. K. Dertzen —estratega militar nazi—, *Grundsätze der Wehrpolitik*, Hamburgo, 1935).

95. «Gobernar Marruecos equivalía a aterrorizar a sus gentes. Gobernar era una muestra de superioridad innata. El pueblo lo constituían niños que necesitaban la mano firme de un padre. Franco se trajo de vuelta a casa esta actitud colonial. [...] Franco fue el último en abandonar Xauen en 1924 y el primero en volver en 1926, cuando Francia había ganado ya la guerra para los españoles. Fue allí donde primero se violó el tabú de llamar a las fuerzas aéreas de una nación extranjera para que bombardearan el territorio propio, así como el que prohibía el bombardeo de una ciudad llena de civiles indefensos. Xauen puso los cimientos de Guernica» (Lindqvist, 2002: 121-122).

bombardeo buscaba al parecer la desmoralización de la población civil y la destrucción de la cuna de la raza vasca.⁹⁶

Pablo Picasso lee en *L'Humanité* del 29 de abril de 1937, tres días después del bombardeo, la traducción de la crónica que Steer había publicado en el *Times* (Preston, 2007), y ve las fotos de la tragedia en el *Ce Soir* del 1 de mayo. Valiéndose de su visión cubista, Picasso despliega el poliedro Gernika hasta convertirlo en icono universal. Entretanto, «en el electrocardiograma del arte vasco apenas se ve alteración alguna», observa Néstor Basterretxea, y se pregunta sin hallar respuesta: «¿Qué pasó? ¿Cuál fue la actitud de los artistas vascos, que despreciaron, negaron, no quisieron saber nada, no pudieron aguantar?» (Crudden, 2006). Aurelio Arteta es de los pocos que pinta el bombardeo: en el frente, un combatiente apunta desesperado su bayoneta al cielo plagado de aviones y clava su rodilla entre un soldado y un civil muertos; en la retaguardia, el caserío arrasado, la madre joven y su hijo de sólo unos meses tendidos entre los escombros, el ganado muerto, el humo y un perro aullando a ese mismo cielo.

Radio Nacional de Salamanca, hablando en nombre de la Junta Militar para toda la España franquista, pregona que Gernika «ha sido incendiada y convertida en ruinas por las hordas rojas al servicio del perverso y criminal Aguirre» (Atxaga, 2007: 25). A lo que Steer contesta que, «de haber habido un episodio de *destrucción roja*, ellos [las y los guerniqueses] hubieran sido los primeros en denunciarlo, ya que eran simples campesinos que tenían más simpatías políticas por las derechas que por las izquierdas y lo habían perdido todo en el incendio» (1978: 257). John Heartfield denuncia el doble bombardeo de mentiras sobre las víctimas vascas en dos de sus fotomontajes: *Baskenland* (mayo de 1937), donde aparece una madre abrazando a su hijo, algo menos de media casa en pie y lo demás destruido; y particularmente, *¡En memoria de las víctimas católicas del fascismo! ¡Un aviso a todas las mujeres y hombres católicos!* (publicado en junio de 1937), en cuyo primer plano representa la cabeza caída del Cristo de mármol de Balthasar Permoser (1651-1732) y detrás su cruz compuesta de estos datos:

En Durango⁹⁷ asesinados por pilotos fascistas [italianos]: [más de 336 personas católicas, entre ellas] 12 monjas, 2 curas. En Durango destruidos por los mismos pilotos: [el convento de Santa Susana], la iglesia de los Jesuitas, la iglesia de Santa María. En Eibar muertos por bombarderos Junker: 112 clérigos, hombres, mujeres y niños católicos. En Amorebieta y Bilbao asesinados por bombarderos Junker y Heinkel: 480 clérigos, hombres, mujeres y niños católicos. En Guernica muertos por pilotos nacional-socialistas: 2.000 civiles, la mayoría mujeres y niños, así como numerosas monjas y curas, todos ellos católicos vascos. En Guernica destruidas por los mismos pilotos: todas las iglesias menos una. En Amorebieta destruido por bombarderos Heinkel: el apartado y claramente identificable monasterio de los Agustinos...

Al tiempo que se va abriendo paso la verdad, se dilucida también el límite moral ultrajado —el bombardeo indiscriminado de civiles inocentes ante todo, así como de

96. Fuente: <<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/europe/article709301.ece>>.

97. En Durango los objetivos fueron la basílica de Andra Mari (Santa María) y la iglesia de los Jesuitas, puesto que estos templos habían sido, hasta unos días antes, almacenes de logística del Euzko Gudaroztea (Ejército de Euskadi), si bien ya habían recuperado su función de culto, de modo que la doble inocencia de muchos parroquianos radicó en que, primero, como civiles nada habían hecho para merecer ser asesinados y, segundo, como fieles aún menos imaginaban que pudieran hacerles daño en mitad de una misa.

viviendas y accesos para su socorro—, que explica la clara y sistemática elusión de responsabilidades por parte de los cronistas de Franco,⁹⁸ así como el falso testimonio⁹⁹ y la insinuación de engaños o coacciones por parte de algunos de los pilotos de la Legión Cóndor, y en última y suprema instancia, la «lamentable inevitabilidad» a que alude Hermann Goering, ministro del aire del Reich y comandante en jefe de la Luftwaffe (Fuerza Aérea).¹⁰⁰ El coronel José Manuel Martínez Bande, en su libro *Vizcaya*, selló para la lenta historiografía del régimen el *círculo de la verdad* suscribiendo la urgente crónica de Steer (no sin antes exculpar al caudillo):¹⁰¹

Sander [sobrenombre del comandante Hugo Sperrle, responsable directo del bombardeo, junto con el general Richthofen] opinaba que no se podía ganar Vizcaya, el Norte y la guerra misma con infantería y que la única manera de acelerar las operaciones, sin aumentar los efectivos, era imponer una táctica destructiva que horrorizase a la población civil de la retaguardia y, de rechazo, a las tropas del frente. (1971: 112-113)

Luis Iriondo, superviviente de Gernika, hubo de esperar a la muerte de Franco para *quitarse la mordaza*: en 1977 pinta a un hombre crucificado en las mismas vigas de las casas destruidas.

El *Guernica* de Picasso representa una denuncia implícita de los agresores y una llamada explícita y urgente a la paz a través de la representación siléptica y multilateral de las víctimas. Se suceden el toro propiciatorio; la madre-piedad gritando con su pequeño hijo yacente, estigmatizado; la paloma en la penumbra, alicaída, mirando arriba; un gran ojo-bombilla bajo cuyo influjo triangular se enmarca el caballo ensartado, agonizante; y tendido sobre el suelo, el guerrero desmembrado de cuya espada rota brota una flor. En el haz de luz penetra desde la penumbra una mujer herida, arrasando su pierna dislocada, mientras que por encima de ella, desde una ventana, otra mujer se oprime el pecho y extiende un candil hacia la bombilla. En el otro extremo una cuarta mujer alza los brazos desnudos en su casa incendiada. El acento cubista de planos desdoblados y líneas disjuntas, el *no-color* y el gesto de la pintura envuelven la escena.

Una reproducción del *Guernica* vela por la paz a la entrada de la sala del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en Nueva York. Es de hecho cegado su influjo con un gran paño azul durante febrero del 2003, en el transcurso de las deliberaciones sobre la invasión a Irak. En realidad —apunta Bernardo Atxaga—, «el cuadro de Picasso va perdiendo y ganando a la vez». No termina de evitar la guerra pero «sigue

98. Atxaga aporta aún más ejemplos: «En 1970 Ricardo de la Cierva [historiador y político tanto en el franquismo como en la futura primera legislatura] declara que *Guernica fue bombardeada por los alemanes, pero no por la Legión Cóndor, que estaba controlada por el mando nacional, sino por un grupo especial de prueba que vino directamente desde Alemania sin que nosotros nos enterásemos*» (2007: 26).

99. «El Puente de Rentería era el objetivo (según aviadores hitlerianos)», *El País*, 27/04/77.

100. Este párrafo se desarrolla con datos, testimonios, citas y bibliografía en Oianguen y Carrascosa (2008: 80-84).

101. Martínez Bande recoge declaraciones de Franco del año 1951 al embajador italiano Roberto Cantalupo: «Ésta era una guerra de reconquista, antes espiritual que militar. España no es la enemiga. Denme aviones, artillería, tanques, municiones y apoyo diplomático, pero no me den prisa, no me impulsen a vencer inmediatamente, porque eso significaría invitarme a matar a un número mayor de españoles, a destruir una mayor cantidad de riqueza nacional y, por tanto, a hacer cada vez más inestables las bases de mi gobierno» (1971: 191).



Imagen 4. «Mano con espada rota» y retoño de roble (Alex Carrascosa, 2008). Imagen basada en el boceto *Mano con espada rota*, de Pablo Ruiz Picasso (13 de mayo de 1937).

molestando a los nuevos señores de la guerra» (2007: 37). *Redescubramos el Guernica en tiempos de guerra*, exigen las postales que masivamente se envían al entonces secretario general de las Naciones Unidas Kofi A. Annan, para que el cuadro vuelva a ser «clamor de Justicia, Seguridad y Paz para todas las personas». Finalmente se acalla la verdad por la fuerza: la guerra se consume en Irak alcanzando su humareda hasta el día de hoy. Así y todo, la paradoja de la fuerza estriba en que cuanto más gana, más pierde: ¿qué taparon realmente, el *Guernica* o sus ojos para no ver y menos sentir el mal que, como se está comprobando,¹⁰² ocasionarían a cientos de miles de inocentes? Dicho de otro modo: es como si un terrorista, al anunciar un atentado, hablara a cara descubierta al tiempo que encapucha al entero mundo para deslegitimarlo y ver de facto autorizadas sus acciones.

102. Véase el subapartado «Octavo y consecutivos genocidios» de este mismo capítulo.

Como sea, a George L. Steer le debemos un doble testimonio: la vehemente denuncia de un bombardeo concreto que Picasso universalizaría en la pintura, pero también el anuncio esperanzado del rebrote, en sus palabras, de la «democracia más vieja de Europa»; la flor del diálogo que brota de la espada rota:

Hombres réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir
Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir.
(Paul Éluard, *Victoire de Guernica*)¹⁰³

DESVELAMIENTO DE LAS CAUSAS DE LA GUERRA

El primer paso ha consistido en presentar la realidad tal cual es —Callot, Goya, Dix—; el segundo paso consiste en *re-presentarla*. Es lo que Ignacio Ellacuría denomina «historizar los conceptos», en este caso, las nociones de *guerra, paz, libertad, patria, destino*; esto es, el despojo a las ideas de su revestimiento demagógico y su confrontación con la realidad, con su verdadero contexto espacio-temporal y con sus verdaderas consecuencias. Daumier y Kupka enfrentaron por vez primera fachada y patio. Cuando idea y realidad se confrontan, lo sublime deviene grotesco. A ojos de Callot o Goya, la guerra es una irracional carnicería de soldados matándose entre ellos, pero Daumier completa la escena con dos rapaces que presencian la batalla desde lo alto: son los comandantes, adversarios que, lejos de batirse entre sí, envían a sus pueblos a la muerte.

David Alfaro Siqueiros marcha en plena guerra civil a España con la intención de organizar colectivos de artistas y termina alistándose en el Ejército Popular, siéndole asignado el rango de teniente coronel, jefe de la 82.ª brigada de Teruel, y participando en las cruentas batallas del cerro Pingarrón (Jarama) y de Madrid. *Retrato de la burguesía* (1939-1940) es resultado de esta dramática experiencia. Sólo que Siqueiros no representa esta guerra como experiencia aislada, sino en un contexto común a muchos países; no ilustra como Callot, Goya, Dix o Picasso sus consecuencias trágicas, sino sus causas. Al modo de Brecht, este mural despieza la realidad para sacar a la luz sus contradicciones internas: bajo el envoltorio de la democracia como práctica de libertad, igualdad y fraternidad y el desarrollo tecnológico orientado al bienestar no se esconde sino el dinero que representara Kupka como motor de todo un sistema. Políticos y militares custodian la máquina, unos inventan leyes, otros velan por su cumplimiento. El pueblo sirve de combustible, el planeta también; políticos y militares llevan máscaras antigás, ellos no sufren la guerra, sólo la idean. Todos participan de la máquina: a unos se les da el pretexto de atacar, a otros el de defender. El dictador, marioneta atornillada, lanza su arenga populista (Heartfield ya había relacionado repetidas veces fascismo y capital); el pueblo es soldado u obrero en la fábrica de armas. El dinero alimenta una nueva e incipiente guerra que no es sino la disputa por el gobierno de la máquina que lo mueve todo: el control de las materias primas y los medios de producción. El dinero es principio y fin en sí mismo, un eficaz circuito de retroalimentación en el que el guerrillero irrumpe con intención de cortarlo (Rochfort, 1993: 151-159). *Retrato de la burguesía* es revolucionario en el tema y en la técnica (Alfaro Siqueiros, 1985):

103. Hombres reales para quienes la desesperanza / Alimenta el fuego devorador de la esperanza / Abrams juntos el último brote del futuro (La victoria de Guernica).

unidad plástica en conjunto con la arquitectura; pintura que no se limita al paño o cuadro de proporción mural sino al espacio arquitectónico íntegro, paredes, esquinas y techo —la caja plástica—; composición dinámica poliangular que considera al espectador como un ser que se mueve en un espacio con multiplicidad de puntos de vista; técnicas, procedimientos y calidades nuevas en coherencia con los avances tecnológicos; unión de la experiencia múltiple de las vanguardias (cinética futurista, constructivismo, expresionismo, surrealismo) en un mismo enunciado plástico que dotará de significado social; tema superreal, que abarca todos los puntos de vista de una misma realidad; nuevo-realismo nuevo-humanista del presente y del futuro inmediato, un movimiento en favor del arte público, un nuevo tipo de artista civil y combatiente; y obra mural realizada por un equipo a su vez coordinado por un director.

Y mientras Siqueiros pinta en México, en Moscú los respectivos representantes de Hitler y Stalin, Ribbentrop y Mólotov, firman el pacto de no agresión. Stalin prefiere aliarse al enemigo antes de ser invadido por él. Ninguno confía en Occidente: Alemania, porque no les ayudaría a atacar a los comunistas; la Unión Soviética, porque tampoco les ayudaría a defenderse de los fascistas. La ruptura es inevitable en el seno del Partido Comunista: por un lado, ortodoxos que apoyan el acuerdo coyuntural con los alemanes; por otro, críticos de la resistencia antifascista o pacifistas. La AIA (Artists International Association), *frente popular* de artistas, prefiere adoptar una posición neutral. Pero al taimado Hitler le obsesiona conquistar Rusia, y el 22 de junio de 1941 moviliza a tres millones de soldados respaldados por otros doscientos mil del Eje en un frente de 2.880 kilómetros. El que fuera *líder de la amenaza roja* Stalin y los antes *imperialistas* Roosevelt y Churchill son ahora *camaradas antifascistas*. Entonces sí, comunistas y liberales se reagrupan para participar activamente en la guerra. La AIA considera que su mejor aportación será la de mantener alto el ánimo con exposiciones itinerantes de arte para las masas, y en 1942 convoca a los artistas y diseñadores para que se organicen eficazmente como propagandistas contra el fascismo e «integren el arte con la vida cotidiana» (Egbert, 1981: 488-489).

La segunda guerra mundial: genocidio de genocidios

Henry Moore sintetiza la guerra en dos imágenes simbólicas: el túnel y el casco. Figuras dentro de figuras, susceptibles de una doble connotación. El túnel puede ser una catacumba de muertos vivientes; el casco, una estructura rígida que apresa una figura. La lectura inversa alude a todos aquellos ciudadanos que buscan refugio de las bombas en las galerías del metro: bajo las bóvedas, cubriéndose con mantas, arrebujándose unos con otros. También los cascos evolucionan *desmilitarizándose* hasta que la forma exterior no es sino una expansión natural, coherente de la forma interior, un caparazón que protege otra forma más vulnerable.

Además de los testigos oculares, hay artistas que sufren la guerra en su carne: Dix y Kolwitz, soldado superviviente y madre-piedad, eran víctimas de la Gran Guerra, el primer holocausto del siglo xx; y más tarde Hans Grundig, Félix Nussbaum, Aldo Carpi y Zoran Music, entre tantos otros, son víctimas o supervivientes de la Shoah, un nuevo holocausto dentro del enorme genocidio que en sí supone la segunda guerra mundial, siendo prisioneros en los *lagers* o campos de concentración.

Estando preso en Gusen, un subcampo de Mauthausen, y para resistir a la deshumanización, a la *larvificación* como estrategia previa al exterminio, Aldo Carpi escribe clandestinamente a María, su mujer, durante 1944, cartas nunca enviadas pero destina-

das a sobrevivir y compilar el *Diario di Gusen*, testimonio gráfico de su experiencia en el *lager*. Corren los últimos meses de guerra y las cartas retroalimentan la esperanza de volver a casa (uno de sus hijos, Paolo, de 17 años, moriría en el campo de Gross-Rosen); y la esperanza también en la humanidad: «Muchos sufrirán todavía, añadiendo nuevos padecimientos a los viejos; pero será necesario para que la paz pueda plantar sólidas raíces y durar, como fuente de nuevo bien para la humanidad que reencontrará su bien, aquel para el que ha nacido» (1993: 83). Pero su utopía se entrecorta de denuncia del *chauvinismo* (en su sentido más abierto)¹⁰⁴ que lleva a los pueblos al enfrentamiento; y de piedad en los dibujos de los *musselman* (hombres larva), los deportados moribundos o definitivamente muertos a la puerta del *bahnhof*, la última estación, el viaje sin retorno: «Amargo destino que los hombres para reencontrarse deban masacrarse y que para llegar a esto deban privarse de toda fe y de todo sentimiento humano. Después despiertan al horror consumado, volviendo a ser humanos y unen las manos en plegaria» (ibídem: 126).

Durante el invierno de 1944 y la primavera de 1945, tiempo en que muere la niña Ana Frank, Picasso pinta una continuación del *Guernica*. Se trata de un cuadro de grandes dimensiones (1,90 × 2,50 m) titulado *Le charnier* (El osario). De nuevo la realidad gris, cenicienta, tres cadáveres, un niño, una mujer y un hombre apilados en una habitación vacía y, encima, una *naturaleza muerta*: alegoría de muerte sobre muerte. El genocidio confirmado de seis millones de personas en los campos de exterminio de Treblinka, Auschwitz, Dachau, Bergen-Belsen, Mauthausen, Buchenwald; el infausto testimonio de las y los supervivientes revelando cómo la mayoría de los prisioneros eran llevados a las «duchas» a morir gaseados; el frío relato de Rudolf Hoess durante el proceso de Núremberg, acerca de las «mejoras» introducidas en Auschwitz para matar más eficazmente o para mantener engañadas a las víctimas de forma que no supieran que iban a morir: «No han asesinado a seis millones de judíos; han asesinado a un judío y eso lo han repetido seis millones de veces», escribe Abel Herzberg (1976).

Dentro del *genocidio de genocidios* de la guerra, mezquina recomposición del rompecabezas mundial, las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki suponen otro holocausto, el sacrificio arbitrario de cientos de miles de inocentes, el surgimiento de una nueva estirpe de muertos en vida —las y los *hibakusha* o «personas bombardeadas»— y de una maldición prolongada en la siguiente generación de hijas e hijos radiados.

Vista desde arriba, la bomba atómica destella su luz alba unos 600 metros sobre la mancha urbana y, convertida en una bola de fuego de entre 200 y 300 metros de diámetro, parece «un ente vivo, tan exquisitamente modelado que cualquier escultor se sentiría orgulloso de haberlo creado, transportándole a uno al otro lado de la línea que separa la realidad de la irrealidad y haciéndole sentirse en presencia de lo sobrenatu-

104. *Chauvinismo*, original en francés, designa una manifestación excesiva y agresiva del patriotismo o del nacionalismo. Por *chauvin* se conocía a un tipo de soldado demasiado entusiasta con el Primer Imperio (napoleónico). El nombre se difundió a partir de la comedia *La cocarde tricolore* (La escarapela tricolor), de los hermanos Cogniard (1830), en la que un actor, de nombre Chauvin, personificaba un patriotismo exagerado. En castellano, *chovinismo* (exaltación desmesurada de lo nacional frente a lo extranjero) se asemeja a *jingoísmo* (patriotería exaltada que propugna la agresión contra otras naciones); pero en inglés su significado es más amplio, puesto que connota también *sexismo* (discriminación de personas de un sexo por considerarlo inferior al otro) y en concreto *machismo* (actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres). Este germen de dominación, del *machismo* al *imperialismo*, será desencubierto por las Mujeres de Negro (véase el subapartado «Balcanes: sexto genocidio. Las mujeres ante la guerra» de este mismo capítulo).

ral» (Laurence, 1947: 16).¹⁰⁵ No en vano, volar y ver la tierra desde el cielo es un ingenio, no un atributo natural de las personas, que son invisibles a nueve mil metros de altura. En consecuencia, la *poética* descripción del cronista del Gobierno estadounidense William Laurence está inhumanamente disociada del punto de vista opuesto. Abajo, en el centro de Hiroshima, a las ocho y cuarto de la mañana, en plena hora punta, el aire se incendia hasta 300.000 grados y una ola de neutrones, rayos gamma e infrarrojos barre, radia y quema la tierra y los cuerpos (Lindqvist, 2002: 234). El reportero Yoshito Matsushige, que se encuentra en su casa a 2,7 kilómetros al sur del hipocentro, sobrevive. Matsushige saca las únicas cinco fotos que se conocen de aquel 6 de agosto: grupos de estudiantes con las ropas harapietas y la piel salpicada de pústulas, sombras calcinadas... Según se va acercando a la *zona cero*, el panorama es tan brutal que ni él ni nadie es capaz de fotografiar nada.¹⁰⁶ Tres días después, los Estados Unidos lanzan la segunda bomba nuclear sobre Nagasaki y el fotógrafo del Ejército japonés Yōsuke Yamahata es enviado allí junto al pintor Eije Yamada y el escritor Jun Higashi para documentar sus efectos. Yamahata obtiene cientos de imágenes: el paisaje arrasado, cuerpos de niños carbonizados entre los escombros y una cría recostada mirando increpadora como si preguntara por qué razón. Iri Maruki y Toshiko Akamatsu pintan muchedumbres desnudas en sus ocho Paneles de Hiroshima. También Yoshiro Fukui, expuesto a la bomba mientras trabajaba en la Unidad de Emergencia del Ejército, lleva su testimonio a pinturas de gran formato repletas de gente. Mientras, el personal de tierra del bombardero B-29 Enola Gay, junto a su piloto, Paul Tibbets, posa sonriente, igual que en una feliz graduación de cadetes.

Casi un año después, en julio de 1946, el *United States Strategic Bombing Survey* concluye que «Japón habría capitulado, incluso si no se hubiesen lanzado las bombas atómicas, incluso si Rusia no hubiera entrado en la guerra, e incluso si no se hubiese planeado o contemplado una invasión» (Lifton y Mitchell, 1995: 83; Lindqvist, 2002: 250).

La Cuarta Convención de La Haya de 1907 había prohibido los bombardeos aéreos de civiles aun cuando los aviones no eran más que un prototipo que apenas levantaba unos metros del suelo y sólo podían sobrevolar ciudades globos o dirigibles. Los acuerdos de 1927, a diez años de los primeros combates aéreos, ratifican dicha prohibición. A pesar de todo, ni la propia ciudad de La Haya se libra de ser bombardeada el 3 de marzo de 1945 por la Royal Air Force. Meses después, el Tribunal Militar Internacional, con sustento en la Carta de Londres, exime a sus propios firmantes, los Aliados, de toda responsabilidad sobre los crímenes masivos de civiles por bombardeos y, en coherencia, se ve obligado a eximir de igual culpa a las fuerzas del Eje: no hay más crimen que los campos de exterminio y el bombardeo de civiles deviene en derecho consuetudinario (Lindqvist, 2002: 239).

Exceptuando Pearl Harbor, los Estados Unidos no sólo no sufren las consecuencias de la segunda guerra mundial en su propio suelo, las ingentes pérdidas humanas y materiales que diezmaron a otros países, sino que además se benefician de la industria de la guerra: sus fábricas exportan armamento a Europa y sus bancos otorgan financia-

105. William Laurence, *Dawn over Zero*. El título «amanecer sobre el *punto cero*» insinúa la función purgatoria del bombardeo (véase el apartado «Crónica clandestina de los *desastres de la guerra*» de este mismo capítulo). «Zero (point)» o «(punto) cero», en términos militares, se refiere al hipocentro o punto concreto de explosión de un arma nuclear en el instante de la detonación.

106. Véase <<http://www.inicom.com/hibakusha/yoshito.html>>.

ciones para comprar esas armas. En el otro extremo, no se imponen a Alemania desorbitadas reparaciones de guerra —lo que según Keynes había desencadenado la segunda guerra mundial—; al contrario, se trata de no castigarla y de integrarla: se limita el pago al 5% de sus exportaciones y se le condona el 70% de la deuda anterior a la guerra. Pasado de página el fascismo, el doblemente *demócrata* Harry S. Truman, que amenazara de destrucción total a Japón después de Hiroshima, declara en 1947 la cruzada anticomunista, que condicionó la política exterior norteamericana durante los siguientes cuarenta años. Los Estados Unidos ponen en marcha el Plan Marshall, un programa estratégico de ayuda para la reconstrucción y reactivación económica de la Europa occidental en un plazo de cuatro años (1948-1952). Se aseguran así de que sus aliados comerciales y políticos se estabilicen económicamente y neutralicen dentro y fuera de sus fronteras el influjo comunista, lo que consolidará el bloque. Europa le devuelve el favor con su *americanización*.

Precisamente, Josep Renau despieza a lo largo su serie *American way of life* el modelo norteamericano. *El gran empresario* (1956) es una cabeza-reloj y dos notas enganchadas con un clip: «el tiempo es dinero» y «el negocio es el negocio». *El fascinante rey del petróleo* (1957) tiene cabeza de trépano y entraña de barrena: para él el mundo es un queso gruyer. En *6 de agosto de 1945: «La Era Atómica será una Era Americana»* (1955), ilustra a Truman sonriente ante los micrófonos y, sobre él, un hongo nuclear deshuesando un enorme cráneo. Renau releva a Heartfield: «el fotomontaje político es la única forma artística hasta hoy lograda capaz de representar *verosímilmente* el carácter absurdo y paradójico de la sociedad dividida en clases antagónicas en que vivimos, es decir, su esencia *contradictoria*, no visualizable ni *fotografiable* en un espacio real y concreto, en tanto que en relación real» (2002: 61). En *América para los norteamericanos* (1963) Renau subraya la crítica de Maiakovsky a Coolidge (presidente de 1923 a 1929) por haber monopolizado para los Estados Unidos el nombre del entero continente. Similar es *Un donativo para los pueblos hambrientos* (1956), donde retrata a los Estados Unidos sirviendo en bandeja equipamiento militar y alimentos a los militares de Asia y América Latina mientras la población civil enferma de malnutrición. Luego la sátira se mezcla con denuncia: ¡*Sacad las manos de Cuba!* (1962) alude a la política del *big stick*. Y *Capitalismo popular* (1957) describe cómo en el subsuelo de Wall Street, infestado de autómatas que van de aquí allá con un dólar en los ojos, crece el *slum*, la miseria.

Y mientras Renau disecciona el sistema de la piel hacia fuera, desde *Huacayñan*, el *Camino del llanto* transitado por los indios y los negros, Oswaldo Guayasamín conjura de la carne al tuétano los cuarenta años de guerra encubierta en el norte y la larga agonía de guerra abierta y hambruna del sur. Guayasamín llama a este tiempo «Edad de la Ira», denuncia de la violencia *del hombre contra el hombre* que se extiende a la totalidad del pasado siglo y ya tristemente al comienzo de éste.

La *Edad de la Ira* (realizada aproximadamente entre 1950 y 1990) se compone de 150 cuadros de gran formato repartidos en series. *El rostro del hombre* (1963-1965) tiene para el pintor quiteño, como para Rouault, muchos rostros: *Cabeza de judío* —prisionero postrado, despojado de todo—; *Niño negro* —macilento y desconfiado—; *Cabeza de guerrillero* —acribillado—; Eichmann (funcionario nazi responsable del exterminio de judíos) y su fría y esquiva mirada gris; el *Hombre ciego* que no quiere ver; el llanto, el miedo, la rabia... La serie *Mujeres llorando* (1963-1965) se compone de siete viudas de negro: la mujer que aguarda, la que reza; la mujer cansada, la que pide respuestas; la mujer que suplica, la que cubre su rostro, la que malvive consumida por la pena. Guayasamín acusa en sus lienzos a *los Culpables* (1965-1967): *El Presidente* sonriendo su

estrategia de acaparamiento y muerte,¹⁰⁷ *El Gamonal o el Dictador* y su mirada enferma, *El macuto o el militar* impassible, deshumanizado, *El cura* de rostro vuelto, mirando hacia otro lado e insinuando los perfiles de su doble moral. La serie de *Los condenados de la Tierra* (1967-1968) honra al icono de la descolonización Frantz Fanon:¹⁰⁸ Guayasamín *hiere* el lienzo con el grito agónico y bramador, con África contorsionada, forzada a no levantarse; con el cuerpo tendido, como queriendo protegerse de la agresión; con los codos clavados en la tierra y el rostro inocente que no entiende su culpa. Si la denuncia de Renau era una ola aventada, la ola de Guayasamín arrastra un océano de fondo golpeado por la erupción de un Pichincha,¹⁰⁹ sólo que en las honduras del mar. Su *Reunión en el Pentágono* (1966-1970) retrata cinco vértices: el presidente y jefe supremo de las fuerzas armadas, el secretario de Estado o ministro de Asuntos Exteriores, la CIA o el servicio de inteligencia, el tecnócrata y el militar: la mirada aviesa, la fuerza del orden, la legalidad sobre los hombros, la media sonrisa de la codicia —todo lo posible— y la inclinación obscena —todo lo posible—. En la segunda reunión latinoamericana para la defensa de los derechos humanos celebrada en Quito en 1980, Guayasamín declara (1980: 22, 25):

He pintado durante medio siglo como si gritara desesperadamente. Y mi grito se ha sumado a todos los otros gritos que expresan la humillación y la angustia del tiempo que nos tocó vivir. Y pese a todo, con la esperanza de llegar un día a la concepción de un mundo sin miseria ni odio. Un mundo en que las culturas trabajadas por los pueblos, como el alfarero hace su cántaro, sean cuidadas, como el campesino cuida con amor la tierra y su semilla.

Las guerras subsidiarias: tercer genocidio

En Potsdam, Gran Bretaña, los Estados Unidos y la Unión Soviética diseñan la victoria sobre Japón, bombardeando los Estados Unidos las ciudades de Hiroshima y Nagasaki y recuperando la URSS Manchuria para China, y acuerdan repartirse la península de Corea: al norte del paralelo 38 para la Unión Soviética, y al sur para los Estados Unidos. La guerra podía ser *fría* en el Atlántico o a ambos lados del «Telón de Acero entre Stettin, en el Báltico y Trieste, en el Adriático», como diría Churchill en 1946, pero ardía en el extremo oriental de Asia. En junio de 1950 el Ejército del Pueblo Norcoreano, equipado por la URSS, cruza el paralelo 38 y entra en la República de Corea del Sur. La ONU (dominada por países occidentales, representada China por el Kuomintang y boicoteada por el régimen soviético) sugiere a sus Estados miembros que frenen la invasión. Los Estados Unidos intervienen y China responde con un refuerzo de 180.000 soldados. Tras tres años de ofensivas y contraofensivas y con el miedo de una nueva confrontación mundial entre los Estados adscritos a la ONU y el bloque comunista, se renegocia la separación del norte y del sur. La guerra de Corea o,

107. Paradojas y disociaciones del *establishment*, quien fuera en el 2001 presidente del Estado español y dos años después «azor», o más propiamente «ánsar» (en alusión a la *angloddislexia* de Bush y a otra especie de ave), entre «azores» de la invasión de Irak (véase el subapartado «Octavo y consecutivos genocidios» de este mismo capítulo) prologa este conjunto de obras de Guayasamín en el catálogo con motivo de su retrospectiva póstuma en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid (17 de abril-27 de mayo del 2001).

108. Sobre Fanon, véase el apartado «Segunda transformación: de los bloques este-oeste a los bloques norte-sur» del capítulo v.

109. Pichincha: volcán sobre cuya ladera se extiende Quito, motivo de varias pinturas de Guayasamín.

más explícitamente, la guerra sobre Corea entre los dos bloques, causa 778.053 muertos, heridos y mutilados en el bando surcoreano, entre 1.187.682 y 1.545.822 (según las versiones) en el bando norcoreano, y 2 millones y medio de civiles muertos o heridos y otros tantos refugiados: una tercera guerra mundial en cuanto a participación y genocidio.

Masacre en Corea, de Pablo Picasso (1951), repara en la violencia ejercida contra los civiles, concretamente en la masacre de Sinchon (en la provincia partida de Hwanghae Sur), en la que las tropas estadounidenses asesinan 35.383 personas inocentes entre el 17 de octubre y el 17 de diciembre de 1950.¹¹⁰ *Masacre en Corea* es una reedición de *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya. El mismo episodio en distintas épocas: los verdugos no tienen rostro, son robots en la matanza de Corea y soldados uniformados casi de espaldas en los fusilamientos de mayo. Cambia la indumentaria pero permanece la misma tragedia: el crimen atemporal. Diferentes balas pero la misma muerte. Víctimas a un lado y verdugos deshumanizados por una estructura en ambos casos imperialista al otro. Picasso retrata mujeres y niños, rostros desfigurados, las mismas miradas aterrizadas y compasivas. Y lo irónico es que esta guerra se podía haber evitado «si los Estados Unidos no hubieran insistido en que la Unión Soviética entrara en guerra con Japón, cuando Japón ya estaba vencida», porque entonces «no habría dos Coreas a las que reunificar» (Lindqvist, 2002: 237-238). Millones de personas habían sido sacrificadas en vano. El mapa seguía interrumpido en el paralelo 38 y el mismo conflicto replicaba 21 grados más abajo.

Aunque Ho Chi Minh había sido enemigo de Japón y partidario de los Estados Unidos durante la segunda guerra mundial, en 1950, con la victoria de Mao Zedong y la declaración de la República Popular China, era patente el desequilibrio geopolítico de Occidente; de ahí que Washington considerara que si Ho Chi Minh ganaba la guerra a los franceses caería la primera ficha de dominó hasta sucumbir Asia entera bajo el comunismo. Pero el Viet Minh, la guerrilla de Ho, al mando del general Vo Nguyen Giap, libraba una «guerra de paciencia» que, evitando la confrontación directa y operando mediante acciones de ataque y huida, se había dilatado en el tiempo dándole margen para reclutar cien mil combatientes y agotando los fondos que los Estados Unidos habían concedido a Francia. Tras la victoria de Mao en China y una vez conectada China con la URSS a través de Manchuria, se abre el acceso a los suministros chinos y soviéticos, lo que permite al Viet Minh mantener una ofensiva de más de tres años que culminará con la caída de la ciudad de Dien-Bien-Phu en 1954. Después de ocho años, los franceses pierden la guerra y 95.000 soldados (50.000 de los cuales pertenecían a las colonias africanas, árabes y caribeñas), y cerca de un millón y medio de vietnamitas resultan muertos (dos tercios civiles). En Ginebra se acuerda partir Vietnam por el paralelo 17, pero para los Estados Unidos y Europa los rescoldos, lejos de enfriarse, prenden llama. Así lo predice el martiniqués Frantz Fanon en *Los condenados de la Tierra*: «la gran victoria del pueblo vietnamita en Dien-Bien-Phu no fue sólo una victoria vietnamita. Desde julio de 1954 los pueblos colonizados se plantean qué hay que hacer y por dónde empezar para lograr otro *Dien-Bien-Phu*» (2003: 62).

110. Con posterioridad, supervivientes de la guerra de Corea han informado a los equipos de investigación enviados desde los Estados Unidos sobre asesinatos en masa de civiles en tierra así como bombardeos indiscriminados y uso de bombas bacteriológicas desde el aire (http://www1.korea-np.co.jp/pk/161st_issue/2001052703.htm).

LA GUERRA DE VIETNAM

A mediados de los años sesenta la posibilidad de una «represalia masiva» mediante armas atómicas pierde fuerza en las mentes de los *halcones* norteamericanos, por lo que se diseñan misiones específicas que contengan la expansión comunista en el sureste asiático. Corre el año 1964 y el primer problema que hay que resolver es el contrabando de armas desde el norte hacia el sur de Vietnam con el fin de pertrechar al Frente Nacional de Liberación (FNL o Vietcong). Se espera cortar dicho contrabando mediante bombardeos que serán a su vez justificados ante la opinión pública como «represalias» a las acciones del Vietcong. Pero los guerrilleros están en su medio y los Estados Unidos, con Lyndon Baines Johnson al frente, se van *empantanando* en una guerra que se da por ganada y que, por eso, nunca es oficialmente declarada (Lindqvist, 2002: 323, 336; VV. AA., 1988: 1, 6).¹¹¹

Por otra parte, la de Vietnam es la primera guerra televisada del mundo, y en 1965 el 93% de los hogares estadounidenses tiene televisor (VV. AA., 1988: 53). Los combates son transmitidos desde la misma impenetrable jungla que los marines tratan de defoliar, igual que una goma borra un garabato, con agente naranja, un herbicida a la postre tan mortífero como la propia guerrilla para los soldados que avanzan por el bosque extinto. Y como si de un serial *gore* se tratara, día tras día llegan imágenes de una carnicería que obliga al envío de más y más tropas y que, en consecuencia, toca a cada vez más familias. Las reacciones no se hacen esperar: la campaña contra la guerra empieza en 1965 con la quema de cartillas militares o la interrupción de los trenes llenos de soldados, en un momento en que dos tercios de los y las estadounidenses apoyan la intervención militar. Al igual que los monjes budistas que se inmolan en Saigón, el joven cuáquero Norman Morrison se prende fuego frente al Pentágono (Lindqvist, 2002: 332; VV. AA., 1988: 55). La emblemática sede del Departamento de Defensa se convierte en el objetivo de la marcha que congrega, el 21 de octubre de 1967, a 50.000 manifestantes que son finalmente disueltos por un efectivo de 10.000 soldados. El momento en el que la joven norteamericana Jan Rose Kasmir enfrenta una flor a las bayonetas de la Guardia Nacional, captado por el fotógrafo de Magnum Marc Riboud, se convierte en símbolo de una sociedad cada vez más *disociada* de sus gobernantes, aunque por motivaciones muy diferentes.

La guerra amotina al colectivo afroamericano: a un lado los nacionalistas negros, que exigen la insumisión a «la guerra del hombre blanco» (VV. AA., 1988: 253), y al otro lado las Panteras Negras, que ven la guerra como un asunto de clase del que consiguen librarse los más privilegiados y que, por el contrario, afecta a los grupos sociales más desfavorecidos, cualquiera que sea su color. Los frentes del movimiento antibelicista se amplían con los soldados que, de vuelta de Vietnam, se organizan como Veteranos Contra la Guerra. En el verano de 1967, el secretario de Defensa Robert McNamara se percata de que los bombardeos, por mucho que se intensifiquen, no detendrán el apoyo norvietnamita al Vietcong, a menos que se arrase la región y elimine a la población, y pronostica una situación ya planteada casi dos décadas antes con Ho Chi Minh: «Si la estrategia del FNL consiste en esperar a que nos vayamos, mantendrán sus pérdidas a un punto lo suficientemente bajo para aguantar indefinidamente pero lo suficientemente alto para tentarnos a aumentar

111. La referencia (VV. AA., 1988) alude a *NAM. Crónica de la guerra de Vietnam, 1965-1975*, Barcelona, Planeta-De Agostini.

nuestras fuerzas hasta el extremo de que la opinión pública norteamericana rechace la guerra» (Lindqvist, 2002: 332; VV. AA., 1988: 254-256). No hay salida. La batalla empieza a perderse en los despachos del Pentágono y a través de los medios de comunicación. En un momento en que medio millón de marines están desplegados en Vietnam, el FNL sorpresivamente toma casi todas las capitales de Vietnam del Sur y ataca la embajada de los Estados Unidos en Saigón (Lindqvist, 2002: 336).¹¹² Pero la indignación llega más allá de lo soportable con las imágenes *extraoficiales* que el fotógrafo militar Ronald Haerberle hace de la matanza de Mỹ Lai: decenas de cuerpos desparados de mujeres, niños y bebés de un total de entre 347 y 504 civiles asesinados. Lo mismo que Goya o Dix trataban de contar a través de sus agitados dibujos. Esta vez, una de tantas operaciones desesperadas de *búsqueda y destrucción* en una guerra sin frentes ni cabeza.

Por supuesto, la guerra de Vietnam repercute en el trabajo de diferentes artistas y colectivos: el *Quadro specchiante* (o pintura espejo), de Michelangelo Pistoletto, en el que las y los espectadores se ven en la imagen situados tras una pancarta en la que se entrelace «... TNAM» (1965); la instalación *Peace Tower*, organizada en Los Ángeles por el Artists Protest Committee y diseñada por Mark di Suvero (1966), consistente en un armazón de acero con forma de tetraedro y 17 metros de altura cubierto de unos 400 pequeños paneles manifiesto contra la guerra aportados por artistas de todo el mundo, Motherwell y Rosenquist entre otros; las *War Series* de Nancy Spero (1966-1970), en la tradición histórica de los conjuntos de *desastres de la guerra*; la exposición *L'art pour la paix au Viêtnam: le monde en question* (1967), 26 pinturas de contestación que reúnen entre otros a César, Matta, Vasarely, Rancillac, Millares, Golub o el Equipo Crónica; o la *Angry Arts Week*, convocada por el Artists Protest (también en 1967), a la que concurren el conceptual Robert Barry o los minimalistas Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt o Robert Mangold.

La instalación de Kienholz *The Portable War Memorial* (1968) presenta, en el plano de fondo, una sucesión de momentos como locales en una calle: una pared con el «I Want You» (Te quiero a ti) del Tío Sam, el frontis negro de una enorme lápida, seguido de un *store* de comida rápida cuyo escaparate es la impresión de una pareja sentada en la barra; y en primer plano la épica toma del atolón de Iwo Jima captada por Joe Rosenthal, sólo que los marines no plantan la bandera en el monte Suribachi, sino en medio de una larga terraza con mesas, sillas y sombrillas. Por su parte, Wolf Vostell, en su *Combine Miss America* (1968), enmarca la instantánea de Eddie Adams en la que un sospechoso es ejecutado por el jefe de la Policía survietnamita (omitido éste en la composición de Vostell) con impresiones de otras fotos de víctimas rodeadas de soldados e inscritas en la imagen de cuerpo entero de una modelo. En el festival de Woodstock, el 18 de agosto de 1969, Jimi Hendrix *describe* Vietnam mediante *slides* a lo largo de su guitarra en su versión del Star-Spangled Banner, el himno estadounidense.¹¹³ La Art Workers' Coalition (AWC) presiona y piqueta las instituciones artísticas para que se posicionen moralmente sobre la guerra, y un subgrupo de la AWC, llamado Artists' Poster Committee y creado en 1969 por Frazier Dougherty, Jon Hendricks e Irving Petlin, produce y distribuye carteles contra la guerra. El 8 de enero de 1970 el Artists' Poster y el Guerrilla Art Action Group (GAAG) se manifiestan en el MoMA contraponiendo una imagen de la masacre de Mỹ Lai, con el lema *Q. And Babies? A. And*

112. Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_Vietnam#La_Ofensiva_del_Tet>.

113. Véase <<http://www.youtube.com/watch?v=C2bGUEdnqPY>>.

Babies,¹¹⁴ al *Guernica* de Picasso. Esta protesta es fotografiada por Jan van Raay.¹¹⁵ Parodiando el «I Want You» del Tío Sam pidiendo reclutas (de Montgomery Flagg, 1916), el Committee to Help Unsell the War (Comité para desprestigiar la guerra) publica en 1971 *I Want Out* (Quiero abandonar), que, con igual realismo, ilustra al Tío Sam hecho trizas y tendiendo la mano para que lo saquen de la guerra. Y al pueblo de Mý Lai dedica Oswaldo Guayasamín su *Mural movable Lídice*¹¹⁶ (1977).

Las fotografías de Haerberle, la instantánea *Vietnam Napalm*, de Nick Ut, que retrata a la niña de 9 años Phan Thi Kim Phuc huyendo desnuda después de haber sido alcanzada por el napalm, o la imagen de Eddie Adams utilizada por Vostell, entre tantas, se insertan en una espiral histórica abierta que comienza en el testimonio visual de la guerra a través de los aguafuertes de Callot y Goya; de ahí a la crónica de la guerra a través de los dibujos de Dix desde las trincheras; y de la crónica dibujada al fotorreportaje que, en la guerra civil, inspira el *Guernica* de Picasso. Ahora, una nueva vuelta de espira rodea el *Guernica* con Mý Lai: las consecuencias de la guerra no pueden ser transmitidas pues contravienen la propia guerra. Hay que volver a Breda.

De la guerra de Vietnam y de las circunstancias que la rodean se desprenden al menos cuatro líneas argumentales:

1. La primera, artística, contextualiza los argumentos desplegados en el capítulo III acerca de la germinación, desarrollo y ramificación del artivismo.
2. La segunda, cronológica e histórica, continúa describiendo los acontecimientos históricos así como las distintas reacciones del arte a los sucesivos genocidios (véase el siguiente apartado, «Continuación cronológica e histórica»).
3. La tercera, historiológica, analiza no ya el influjo que los testimonios gráficos de la guerra (y de las acciones antibelicistas) tienen en la opinión pública, sino el influjo que la opinión pública tendrá sobre la transmisión y reporte gráficos de ulteriores guerras (véase el apartado «Crónica clandestina de los *desastres de la guerra*» de este mismo capítulo).
4. Y la cuarta línea, ideológica, afluye a la heterogénea corriente contracultural que se describe en el capítulo V.

CONTINUACIÓN CRONOLÓGICA E HISTÓRICA

En su obra *Nous ne sommes pas les derniers* (1970-1976), Zoran Music declara (1995):

Cuando estábamos en el campo [de concentración], nos solíamos decir que cosas así jamás ocurrirían de nuevo. Una vez termine la guerra, decíamos, vendrá un mundo mejor en que estos horrores no se repitan. Pero a medida que pasaba el tiempo, vería acontecer aquel tipo de cosas por todo el mundo —en Vietnam, en el Gulag, en Latinoamérica—, en todas partes. Y caí en la cuenta de que todo cuanto habíamos dicho aquellos días —que nosotros seríamos los últimos en vivir esos horrores— no era verdad: lo cierto es que no seríamos los últimos.

114. El Q. [Question] *And Babies?* A. [Answer] *And Babies* en rojo procede de una entrevista del popular periodista Mike Wallace a Paul Meadlo, uno de los soldados que presenciaron la masacre. Se imprimieron 50.000 copias del cartel y se distribuyeron por todo el mundo.

115. Véase <<http://otherthings.com/janvanraay/photos/index.html>>.

116. Lídice es el poblado checo brutal y completamente arrasado en represalia por los nazis el 10 de junio de 1942, exactamente dos años antes de otra masacre, la de la comuna francesa de Oradour-sur-Glane. Varios pueblos de América Latina adoptaron el nombre Lídice en su memoria.

Camboya: cuarto genocidio

La guerra de Vietnam supone otra masacre millonaria: de una parte mueren 1.581.000 civiles y 220.357 militares survietnamitas, 58.261 militares estadounidenses, 50.000 civiles y 30.000 soldados laosianos, y casi 4.500 surcoreanos, además de combatientes australianos y tailandeses; de otra parte, 2 millones de civiles y 1.176.000 soldados norvietnamitas y vietcongs más 1.446 militares chinos. Propagada a la vecina Camboya, con la connivencia del dictador Lon Nol, la contienda deja un rastro de 700.000 civiles muertos. En 1973 Lon Nol pierde el apoyo de los Estados Unidos al retirarse éstos de Vietnam, pero no abandona el país hasta abril de 1975, ante la inminente llegada de los Jemeres Rojos, guerrilla maoísta liderada por Pol Pot. El nuevo régimen, acuciado también por el miedo, funda un nuevo Estado —Campuchea Democrática—, pone el calendario a cero, vacía las ciudades y lleva a cabo una purga masiva. Cientos de miles de personas mueren enfermas o desnutridas en la penosa marcha al campo y durante los trabajos forzados, y otros cientos de miles son torturadas y ejecutadas. Se estima en casi dos millones el número total de víctimas. Tuol Sleng, un colegio de la capital Phnom Penh, es rebautizado «S-21» y utilizado como centro de reclusión. De las 14.000 personas que entran allá sólo siete sobreviven, entre ellas el pintor Vanh Nath, cuyo talento aprovechan los guardias en retratos para Pol Pot y para ellos mismos. Tras la liberación vietnamita de Camboya y la caída de los Jemeres Rojos en 1979, Tuol Sleng es reconvertido en Museo de los Crímenes Genocidas. Vanh Nath vuelve allá a pintar todo aquello de lo que ha sido testigo durante un año entre aquellas paredes y aporta una nueva serie, aún más cruenta, a la larga tradición de los *desastres*, *horrores* y *miserias* de la violencia. En el patio de Tuol Sleng un prisionero es colgado de una barra mientras sumergen a otro en un bidón. A lo largo de una de las aulas yacen hileras de detenidos semidesnudos. En otra celda un guardia aplica la «cura de agua» a un interno. Vanh Nath se autorretrata preso. Se suceden mareantes escenas de palizas, de tormentos con alicates y escorpiones, de uñas desraizadas y degüellos, de fosas comunes. Bebés son arrancados de sus madres, golpeados contra los árboles o disparados al aire: la doctrina de Mao llevada a los más inimaginables extremos de la demencia.¹¹⁷

América Latina

En América Latina, en cuanto periferia, la más próxima y trastienda del gigante, la guerra, más que fría, es abrasiva. Los Estados Unidos fundan en 1946 la siniestra Escuela de las Américas, que destituye gobiernos democráticos —Jacobo Arbenz en Guatemala o Salvador Allende en Chile— al tiempo que impone militares que aseguren sus intereses geopolíticos y comerciales:¹¹⁸ el Plan Cóndor, que, en el Cono Sur, orquesta las dictaduras de Alfredo Stroessner en Paraguay (1954-1989), de Castelo Branco, Costa e Silva, Garrastazu, Geisel y Figueiredo en Brasil (1964-1985), de Hugo Banzer en Bolivia (1971-1978), de Augusto Pinochet en Chile (1973-1990), de Juan María Bordaberry en Uruguay (1973-1976), así como de Jorge Rafael Videla, Roberto Viola y Leopoldo Galtieri en Argentina (1976-1983); además de respaldar el gobierno de la dinastía Somoza en Nicaragua (1934-1979), el Estatuto de Seguridad de Julio

117. Pueden consultarse algunas imágenes en <<http://www.btinternet.com/~andy.brouwer/vannath.htm>>.

118. Véase <<http://www.apdh-argentina.org.ar/publicaciones/archivos/APDH-TribunalEtico.pdf>>.

César Turbay Ayala en Colombia (1978-1982) y las *guerras inducidas*, más impopulares que civiles, en El Salvador y Guatemala.

El 11 de septiembre de 1973 en Santiago de Chile, tropas del ejército y aviones de la fuerza aérea atacan el Palacio de La Moneda, sede de gobierno, e instauran una dictadura militar que durará dieciséis años y medio. Roberto Matta pinta *La vida Allende la muerte* (1973-1974), figuras antropomorfas, blandas, frágiles y desnudas, perseguidas y disparadas por soldados-máquinas, abocadas a un callejón sin salida; la visión surrealista de *Masacre en Corea* de Picasso, carne y hierro. E inspiradas en las bordadoras de Isla Negra y auspiciadas por la Vicaría de la Solidaridad, las mujeres tejen *quilts* y arpilleras sobre la ropa de sus esposos, hijos o hijas desaparecidos. Los habituales motivos naif y coloridos se ven interrumpidos por escenas de tortura, prisiones clandestinas, hijos buscando a sus padres, exilio o patrullas de la temible DINA (Dirección de Inteligencia Nacional).¹¹⁹

En la vecina Argentina, con motivo de la III Marcha de la Resistencia de las Madres de la Plaza de Mayo, «Por la aparición con vida de los detenidos desaparecidos», el 21 de septiembre de 1983, y a iniciativa de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, se instalan los *Siluetazos*, miles de impresiones de siluetas humanas a escala natural, por las paredes, árboles y postes de la ciudad, como «formas de señalar la presencia de una ausencia» (Longoni, 2005: 231). Unos cuantos años después, entre 1997 y 1998, los colectivos GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera, en colaboración con H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que agrupa a hijos de desaparecidos, exiliados y militantes, llevan a cabo los primeros *Escrachés*. Se trata del señalamiento de la casa de un represor de la dictadura mediante grafitis directos, bombas de pintura roja a distancia o, más elaboradamente, carteles que indican su nombre y causas, una fotografía, su dirección y teléfono, o que incorporan incluso mapas de localización de las viviendas de uno o varios genocidas. El *Escra-che* busca «que las y los vecinos del barrio los reconozcan, que sepan que viven con un asesino y que el repudio sea su prisión» (Etcétera, 2005: 246).

En las áreas marginales y periféricas de Perú, Brasil, Panamá, Colombia, Guatemala, Venezuela y Argentina trabaja durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa Mino Cerezo Barredo, el «pintor de la liberación», como lo llama el pueblo pobre y creyente protagonista de su cincuentena de murales y millares de dibujos a lo largo y ancho del continente. Cerezo Barredo convive con los colectivos más desfavorecidos, entre favelas y chacras, y conciencia a través de su obra sobre la pobreza que no es innata sino inducida: «carencia de alimento y techo, desatención sanitaria y alimentaria, explotación laboral o desempleo permanente, injustas limitaciones a la libertad personal en las áreas de la expresión, la política y la religión» (Gutiérrez, 1994: 22). Cerezo Barredo, en calidad de religioso, saca a la religión de su limbo, de sus opiáceas promesas de vida para después de la muerte cotidiana, y como pintor, lo hace impregnando de vida popular su catequesis mural. Descoloniza la iconografía cristiana poniéndola al servicio de las necesidades directas de las personas y despertando en ellas su conciencia de *oprimidas* así como la urgencia de revertir su situación: identifica la pasión de Cristo con el proceso dramático y martirial del pueblo pobre y comprometido —Cristo campesino sin tierra, Cristo indígena y Cristo verde de la selva, Cristo negro del palenque—; y encarna a María en las mujeres campesinas, indias y negras, en la mujer que canta el Magnífi-

119. Véanse <http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_chilenas.pdf> y <http://escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_expresion_denuncia.pdf>.

cat¹²⁰ derrocando al hombre mitad político mitad militar. Su trabajo es teología de la liberación¹²¹ traducida al medio pictórico, desde la opción por las y los pobres y el conocimiento previo de su realidad a través del acompañamiento y del compromiso solidario y desinteresado, hasta la confrontación de la realidad con las escrituras bíblicas, fundamento liberador no *post mortem* sino *in vitam* de la fe cristiana. El papel de la religión, indisoluble de la vida en los países pobres, se invierte: de doctrina para la aceptación resignada del *statu quo* a catequesis emancipadora.

En 1981, a petición del Centro Ecueménico Antonio Valdivieso de Managua, Cerezo Barredo marcha a atestiguar la Revolución nicaragüense. Después de haber gobernado tiránicamente con la ayuda de los Estados Unidos y de haber saqueado el erario público, embolsándose incluso los dieciséis millones de dólares de ayudas internacionales para paliar los daños del terremoto de 1972, la dinastía Somoza es derrocada por la guerrilla del Frente Sandinista de Liberación Nacional en 1979. Cuenta Cerezo Barredo: «Aun bajo la fuerte presión y amenaza de la Administración Reagan, Nicaragua está siendo un prodigioso laboratorio popular de futuro» (Cerezo y Cabestrero, 1983: 9). Hasta que un volcán la levantara del lecho marino, Nicaragua vivió en la noche y la noche se prolongó con la dominación de los olmecas a los chorotegas y nahuas. Dice la leyenda que es entonces cuando los dioses ordenaron a las naciones Nicoya y Nicaragua partir en busca del sol. Hasta la victoria del frente —«sacramento-guerrilla», que dirá Pedro Casaldáliga—, «a este pueblo le ha estado prohibido amanecer, *amar-nacer*: gozar su libertad, sus tierras, sus bienes, tener conciencia de su vida, inventar su destino» (ibídem: 15). Cerezo Barredo pinta a las vivanderas, a los lustrines y *cuidacarros*, dibuja la vida de los ranchos («ésta es la revolución pobre de un país empobrecido» [ibídem: 30]), pone rostro a las madres, al hombre y mujer nuevos. Y describe la *nicaragüización* del país: «la recuperación de los recursos, una nueva ciudad, la sociedad comunitaria, la simétrica sinfonía de realidades» (ibídem: 64).

El sol, aunque efímero, alumbraba Nicaragua, pero la noche parece no terminar nunca en El Salvador y Guatemala.

Centroamérica: quinto genocidio

En El Salvador de principios de los setenta, los años previos a la guerra abierta entre el FMLN (Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional) y el Ejército, aparecen cuerpos asesinados, torturados y masacrados en casi cualquier lugar del país. Un total de 75.000 muertos es el saldo de esta violencia. El pintor Roberto Huezo sufre la desaparición de un familiar. Lo busca sin suerte, detrás de continuas pistas falsas del Ejército, y entre muertos y más muertos atestiguan señales de picana, cuerpos desmembrados, decapitados; dice Huezo: «La realidad se presenta en esos momentos como tal, se le impone a uno y *hay que cargar con ella. Después, ella carga con uno*. Entonces, hay que redimirla, quitarle todo el mal que posee».¹²² Huezo vuelve entonces a la morgue en

120. Evangelio de Lucas (1, 46-55).

121. «Una teología que no se limita a pensar el mundo, sino que busca situarse como un momento del proceso a través del cual el mundo es transformado: abriéndose —en la protesta ante la dignidad humana pisoteada, en la lucha contra el despojo de la inmensa mayoría de las personas, en el amor que libera— a la construcción de una nueva sociedad justa y fraternal» (Gutiérrez, 1994: 72).

122. Datos de la entrevista a Roberto Huezo en su casa-atelier de San Salvador en septiembre de 1996. Huezo parafrasea al que fuera su profesor en la Universidad Centroamericana, el teólogo y filósofo vasco y nacionalizado salvadoreño Ignacio Ellacuría.

busca de referentes, vierte a través del lápiz escenas de muerte y tortura; las propias víctimas son sus modelos, conjuran juntos el dolor como hiciera Géricault. El teólogo Ignacio Ellacuría, que fue asesinado por los militares en 1989, pasa dos años observando estos dibujos. Escoge 14 y compone con ellos un Vía Crucis. Luego propone una decimoquinta pieza: después de la denuncia profética en blanco y negro, sólo papel y carbón en crudo, el anuncio utópico de la resurrección de El Salvador, un cuadro enteramente rojo, de la sangre a la aurora. «No entierran cadáveres; entierran simiente», diría Castelao.

Guatemala, por su parte, sufre entre 1960 y 1996 una guerra interna que enfrenta al Gobierno y a la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca, en el curso de la cual la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, *Guatemala: memoria del silencio* (1999), atribuye un 93% de crímenes al Estado y un 3% a la guerrilla (quedando un 4% sin identificar), de un total de 42.275 víctimas registradas; con todo, el recuento dista de ser completo y, dada la saña con que se atacaron comunidades enteras, indígenas en su mayoría, la Comisión para el Esclarecimiento Histórico cifra en torno a 200.000 el número total de víctimas (160.000 ejecuciones y 40.000 desapariciones).¹²³ De 1979 a 1985 los Gobiernos de los generales Romeo Lucas García y Efraín Ríos Montt emprenden una ofensiva de tierra quemada no sólo contra la guerrilla, también contra la población civil, sobre todo en áreas señaladas insurgentes, fundamentalmente poblaciones mayas. Decenas de miles de víctimas del Estado son enterradas en fosas comunes, llamadas asimismo «cementorios clandestinos», pues se desconoce su emplazamiento. En 1996 se firman los Acuerdos de Paz, pero los agresores permanecen impunes, el miedo persiste y también la marginación de la mayoría indígena: se traspapela la memoria. El fotógrafo Daniel Hernández Salazar reacciona ante esta situación. Ya había transmitido los *desastres de la guerra* al mundo a través de Reuters, France-Presse (AFP) y Associated Press (AP), y lleva ahora su denuncia a las calles de Guatemala valiéndose de las fotos murales del *Ángel callejero*: las exhumaciones, millares, por doquier, le dan «alas de omoplato», y los cuerpos desnudos de las víctimas, su piel maya. Al principio (en sus primeras versiones) el Ángel no quiere oír, tampoco ver, ni hablar, como la mayoría de la gente en el país. Fragmentado no es sino un fajo de folios impresos de manchas oscuras, ininteligibles. Pero unidas unas con otras, nocturna y clandestinamente en la calle vigilada, las hojas configuran un enorme cartel que rompe el silencio cómplice, que clama contra la impunidad de los asesinos y exige justicia para las familias de los desaparecidos. El Ángel grita desde la catedral. Se enfrenta al palacio presidencial. Mira fijamente a la guardia de honor. Entra en el archivo histórico de la Policía Nacional. Viaja lejos de Guatemala: al domo de Hiroshima; a la gélida morgue de la Comisión Internacional de Personas Desaparecidas (ICMP) en Tuzla, donde se guardan los restos de más de 4.000 víctimas de la masacre de Srebrenica. Y viene después a Gernika.

Salvando las distancias, incomparables en el censo de víctimas, Daniel Hernández Salazar ve paralelismos entre Gernika y Guatemala: el bombardeo y el asesinato de Monseñor Gerardi acontecen un 26 de abril; tanto la guerra civil como el llamado *conflicto armado* sobrevienen después de un periodo democrático; en ambos golpes se alienta la cruzada o la guerra santa contra los «comunistas»: nacional-católicos son los

123. Fuentes: *Planes para un nuevo país. Los Acuerdos de paz y valoración desde la juventud*, Instituto de Transformación de Conflictos para la Construcción de la Paz en Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2009; <<http://shr.aaas.org/guatemala/ceh/mds/spanish/cap1/intro.html>>.



Imagen 5. Daniel Hernández Salazar, *Para que todos lo sepan* (1999). Ángel impreso en piezas de papel bond para ser instalado en la calle; por su intervención urbana y militante recibe el nombre *Ángel callejero*.

alzados franquistas y devotos del Cristo de Esquipulas los paramilitares ultraderechistas del Movimiento de Liberación Nacional; el III Reich ayuda a Franco y los Estados Unidos apoyan y entrenan secretamente a los *apocaliptos* guatemaltecos.

Antes de continuar nuestro viaje por las heridas de la Tierra, Xabier Morrás retiene nuestra mirada en Euskal Herria. Una larga y cerrada noche nos separa de Steer, de su crónica de 1937 y sus reflexiones de 1938. En los paneles murales de Morrás, realizados cuando el régimen franquista lleva instaurado treinta y tres años, Cristo muere en la cruz, doliente, amordazado y custodiado por dos agentes de la Policía Armada sin cabeza (1972). Navarra de capirotos, de mozos enganchados por el toro y banderilleados por la dictadura (1970). Años de blanco, negro y «grises». Y en plena transición democrática la serie de paneles *Euskadi* (1980) representa la encrucijada cultural, política y social: el caserío destechado, el paisaje rural amenazado por la industria pesada, la resistencia (representada por una pareja de bueyes uncidos por el yugo —símbolo del fascismo— y cegados por el frontil) y el *pueblo* que encarna un torturado, atado y colgado de las manos, oblicuo. Las manos ensogadas y la cabeza *embolsada* se repiten como destellos de una pesadilla: «Cuando torturan a una persona sufre todo su entorno: las torturas son cargas de profundidad dirigidas a toda la sociedad» (Morrás, en Crudden, 2006). Rama goyesca de los *desastres* que Morrás refuerza, Huezco consolidaba y que había sido también despuntada por el propio Duchamp: de la guerra de Liberación de Argelia, siendo la Armada Francesa acusada de torturas

sistemáticas, data *Torture-Morte* (1959): un pie (de yeso) punteado, no de electrodos, como parece, sino de moscas.

Balcanes: sexto genocidio. Las mujeres ante la guerra

La fractura del bloque soviético se propaga a Yugoslavia. Mientras que el líder serbio Slobodan Milosevic y el serbobosnio Radovan Karadzic aspiran a una Serbia unida, los Estados no serbios reclaman su independencia: a Eslovenia le cuesta diez días de guerra (1991) y a Croacia cuatro años (1991-1995) y más de 20.000 muertos. En 1992 los bosnios y croatas de Bosnia-Herzegovina también votan por segregarse, pero la comunidad serbobosnia boicotea el referéndum, se constituye como República Srpska¹²⁴ y se desencadena otra guerra. De casi 97.000 víctimas, el 66% son bosnias y musulmanas, el 25% serbias y el resto croatas. Cuenta Sabina, una joven refugiada bosnia del campo de Zagreb (Croacia):

En mi pueblo conviviámos 4.000 personas, la mayoría musulmanes, un número más reducido de serbios y todavía menos croatas. Las relaciones con los pueblos serbios de alrededor eran buenas: solíamos mezclarnos, celebrar las vacaciones juntos, a menudo casarnos entre nosotros. No había ningún indicio de discrepancias o de odio. Obviamente los serbios siempre se habían implicado más en la vida política y pública, especialmente en los servicios estatales, mientras que los varones musulmanes [bosnios] y croatas a menudo tenían que aceptar trabajos temporales en el extranjero porque no encontraban trabajo en casa. Nadie hablaba de ello. Era como si todo el mundo lo supiera, pero nadie se atreviera a decirlo en público. La situación cambió rápidamente cuando Croacia entró en guerra. Todos sabíamos que la guerra nos alcanzaría, pero nadie imaginó su envergadura. El 22 de mayo de 1992 la infantería de los *chetniks*¹²⁵ llegó a nuestro pueblo. Todos llevaban máscaras, uniformes, botas militares e insignias en la cabeza. Mataron enseguida a los varones adolescentes. Vi cómo arrastraban a un joven, le obligaron a imitar a una oveja, le golpearon y lo mataron; vi también cómo torturaron a cuatro hombres que después mataron a tiros. Dos *chetniks* obligaron a mi hermana menor (de 17 años) a entrar en casa, la llevaron al sótano y la violaron. Sólo pude escuchar sus gritos. Después fueron a casa de los vecinos. Volvieron media hora más tarde, esta vez con dos chicas, una del vecindario (de 14 años) y una de otro pueblo. Nos ordenaron a mí, a mi hermana y a las otras dos chicas que bajáramos al sótano con ellos y tres hombres nos violaron por turnos. [...] Por primera vez en la vida, deseaba estar muerta. Por la tarde los *chetniks* abandonaron el pueblo. Salimos de la casa. Por todas partes, alrededor de las casas, en los patios, en los jardines, en los campos, en las calles, yacían cuerpos sin vida. Los conocía a todos. Eran mis familiares, primos, amigos, vecinos, conocidos. Sentí cómo el suelo temblaba bajo mis pies. (Panos Institute, 1995: 320-321)

Durante poco menos de la mitad de este terrible relato Sabina nos traslada su percepción del entorno. Luego los acontecimientos se precipitan, ella es engullida y escupida, desechada de vuelta al mismo paisaje, sí, pero a una realidad invertida, de vida trocada muerte. Y así como la obra de Castelao nos daba pie al análisis de la violación como «arma de guerra», la obra de Sejla Kameric centrará nuestra atención en

124. La República Srpska (República Serbia —no confundir con República de Serbia o Serbia—) conforma, junto con la Federación de Bosnia y Herzegovina, la República de Bosnia-Herzegovina.

125. Los *chetniks* son los partidarios de la Gran Serbia. Por extensión, con este término se designa a todo militar y paramilitar serbio.

la víctima y, como tal, no tanto en el proceso de elaboración del trauma como en el proceso inconsciente, no participado por la propia víctima, de conversión en «objetivo de guerra».

Es evidente que los *chetniks* o soldados serbios violan a estas mujeres, casi niñas algunas, sólo por el hecho de ser bosnias. No se trata de castigos particulares, sino de descargas de odio genérico hacia toda una comunidad, o, más fríamente aún, de una estrategia diseñada de sometimiento. La artista Sejla Kameric recoge para su trabajo una pintada que ni siquiera fue hecha por un serbio, sino por un soldado del Dutchbat, una pequeña unidad del Ejército holandés que operaba en Srebrenica bajo mandato de la UNPROFOR o Fuerza de Protección de las Naciones Unidas, y que dice: «NO TEETH...? A MUSTACHE...? SMELL LIKE SHIT...? BOSNIAN GIRL!» (¿Sin dientes...? ¿Con bigote...? ¿Huele a mierda...? ¡Chica bosnia!). Habría quedado en una desafortunada anécdota de haberse respetado la salud y la vida de las y los refugiados agolpados en torno a los cuarteles de la ONU en Potocari (pueblo a las afueras de Srebrenica), pero, ingenuamente o no, esas palabras no han ayudado sino a justificar la brutal *limpia* perpetrada en aquella ciudad por el VRS (Ejército de la República Srpska) contra decenas de miles de civiles bosnios que estaban bajo custodia de los cascos azules.¹²⁶

En el informe *Arms to Fight, Arms to Protect*, publicado en castellano con el título *Armas para luchar, brazos para proteger*, se recogen diferentes testimonios de mujeres violadas por soldados. Genéricamente se concluye que «la violencia sexual es una auténtica arma más que una expresión de guerra. La amenaza y el acto de la violación se utilizan a menudo como un arma contra la identidad de una comunidad. Ultrajando a las mujeres se puede quebrantar y desmoralizar a los hombres. La violación a menudo ocurre ante los ojos de la familia y de la comunidad. Se trata de un ataque contra todos, aunque son las mujeres las que sufren físicamente y llevan el peso de la vergüenza y del ostracismo social». En concreto, señala que «la violación como arma de guerra fue practicada reiteradamente en Bosnia» (Panos Institute, 1995: 16).

Desde el 9 de octubre de 1991, todos los miércoles, las Mujeres de Negro (Žene u Crnom) salen por las calles de Belgrado a expresar su firme protesta contra el militarismo explícito en la *guerra indiscernible de la política* e implícito en la cultura patriarcal. Su lucha, por supuesto, no la guía un chovinismo lineal que termina por arder y consumirse en el extremo, sino una empatía transversal que abraza a «todas las víctimas conocidas y desconocidas, de la guerra balcánica como de las otras guerras». Su color negro expresa el «duelo por el asesinato de gente [de toda condición], por la destrucción de las relaciones humanas, de las ciudades, de la naturaleza». Para las Mujeres de Negro, la guerra desaparecerá cuando desaparezca la violencia, ya sea directa o latente, contra las mujeres:

Rechazamos ser reducidas al papel social de víctimas, mártires, plañideras; exigimos el fin de la violencia tanto en la guerra como en la vida cotidiana. Protestamos tenazmente contra las violaciones de mujeres de todas las nacionalidades y el uso de los cuerpos de mujer como territorio político y étnico, como estrategia militar para las conquistas, como método de limpieza étnica, como trofeo de guerra entre beligerantes cofradías patriarcales; protestamos contra el estrecho vínculo entre militarismo y violencia doméstica. (Mujeres de Negro, 1994: 19-20)

126. En el documental de la BBC *A Cry from the Grave* (<http://es.youtube.com/watch?v=E2BoheCrHfI>) queda muy elocuentemente retratada la prepotencia del general serbio Ratko Mladić y el miedo del teniente coronel Thomas Karremans, obligado a brindar con él «por una larga vida».

Inspiradas en las Mujeres de Negro, varias artistas crean el Women in Black Art Project,¹²⁷ un proyecto cultural activista (transversal, transpolítico y transnacional) en solidaridad con todas aquellas personas que buscan soluciones pacíficas a sus conflictos, con todas las mujeres perseguidas por defender sus derechos y contra la guerra, que afecta con especial virulencia a mujeres y niños. Tres damas negras con largos y densos trajes que simbolizan el liderazgo —la toma de conciencia e iniciativa—, la lucha —la acción— y la transformación —la consecuencia de la acción—. Sus vestidos, de muchas capas, representan la pesada carga obligada a las mujeres. Se atavían además con velos en referencia al luto, al anonimato de las mujeres dentro de los movimientos de paz y a su exclusión de las negociaciones oficiales. El *Traje del liderazgo*, basado en la vestimenta victoriana de Emmeline Pankhurst, fundadora y líder del movimiento sufragista (1898), está forrado con fotos de las vigiliadas de las Mujeres de Negro, presente en una treintena de países. Otras imágenes de mujeres que han sido encarceladas, torturadas o muertas por defender sus derechos revisten las telas del *Traje de la lucha*: su capa externa lleva pintado el símbolo de la paz (de Gerald Holtom), el cual se escinde al abrirse la túnica hacia el cuello, advirtiendo del diseño y la ruptura; y el pliegue de la falda está asimismo estampado con imágenes de piedras, en alusión a la lapidación. Y, en último lugar, el *Traje de la transformación* homenajea a las mujeres afganas: está cosido de estrofas del poema «Soy la mujer que ha despertado», escrito en darí (la lengua más importante de Afganistán) por Meena Keshwar Kamal, fundadora de la Asociación Revolucionaria de Mujeres Afganas (RAWA) en 1977 y asesinada diez años después. Durante más de treinta años de existencia, RAWA se ha opuesto a los regímenes prosoviético, muyahidín y talibán que sucesivamente han regido el país y en la actualidad se muestra muy crítica con la ocupación norteamericana y con el Gobierno de Hamid Karzai.¹²⁸ Bajo cada estrofa de Meena hay bolsillos llenos de artículos de prensa y reportajes sobre las atrocidades padecidas por las mujeres afganas y sus esfuerzos heroicos por proveer escuelas clandestinas en su país y por auxiliarse y organizarse en los campos de refugiados paquistaníes.

Ruanda: séptimo genocidio

Ruanda, el fértil «país de las mil colinas», ha estado desde el siglo XIV poblada por twas (pigmeos montaraces), hutus (agricultores bantúes) y tutsis (ganaderos bantúes de ascendencia hamítica). Ya desde el siglo XVI, tiempo en que los tutsis someten a los hutus, la coexistencia de ambas etnias viene marcada por la violencia, y la colonia belga, en el siglo XX, no hace sino afianzar el régimen de castas, hasta que en 1957 la mayoría hutu (85%) se rebela. Bélgica entonces da su apoyo a los hutus y declara la República Ruandesa (1962). Un total de 200.000 tutsis huyen a Uganda, Zaire y Burundi. En 1973 Juvenal Habyarimana, líder hutu del Movimiento Republicano Nacional para la Democracia y el Desarrollo (MRND), da un golpe de Estado y los tutsis exiliados en Kenia crean en 1979 el Frente Patriótico Ruandés (FPR). Aunque en 1991 se reconoce el multipartidismo y la libertad de prensa, el conflicto se polariza entre el Interhamwe, la milicia hutu del MRND y el FPR tutsi. Los acuerdos de Arusha (Tanzania) de 1992 son permanentemente violados por las matanzas hutus y las contraofensivas tutsis. El 6 de abril de 1994 el avión en el que viaja Habyarimana

127. Véase <<http://www.artwomen.org/wib/index.htm>>.

128. Véanse <<http://es.wikipedia.org/wiki/RAWA>> y <http://www.rawa.org/mar8-06_e.htm>.

junto al presidente de Burundi, Ntaryamira, es abatido. Al día siguiente comienzan las masacres en Kigali. El FPR responde. La *ola* hutu, pero también la *contraola* (y la resaca) tutsi, mortíferas ambas, se llevan más de 800.000 vidas.¹²⁹

El artista chileno Alfredo Jaar sigue esta tragedia desde el día del atentado contra Habyarimana y ve con indignación cómo el genocidio se traspapela en los periódicos. Marcha a Ruanda y desde allí envía a una treintena de amigos de todo el mundo 200 postales en las que ha escrito el nombre y apellido de ruandeses, como si los conociera, exclamando «¡siguen vivos!». Obtiene luego sus propias *postales* del campo de refugiados de Nyagazambu y de la iglesia de Ntarama en Ruanda, así como de los campos de Kashusha y Katala en Zaire. Jaar es invitado a Malmö (Suecia), a exponer sus fotos por los paneles de la ciudad, pero desiste de mostrar cuerpos apilados y sólo imprime la palabra «Rwanda», repetida una y otra vez, como un lamento. De las imágenes traídas de allá escoge 550 y encierra cada copia en una caja negra y, sobre la tapa, como el epítafio de un sepulcro, serigrafía una explicación de la fotografía oculta: representando sin representar deja que completemos el sentido con nuestra lectura, la imaginación y el pensamiento. Después se concentra en dos personas, en su recuerdo de cada una: *los ojos de Gutete Emerita*, de cuya diapositiva hace 1 millón de copias que vuelca sobre una enorme mesa de luz; y *el silencio de Nduwayezu*.¹³⁰ Dice Jaar:

Hay una enorme brecha entre la realidad y sus posibles representaciones. Y esa brecha es imposible de reducir. *El silencio de Nduwayezu* es sólo un intento más de representar una situación muy difícil y trágica. Cuando decimos un millón de muertos, no tiene significado. La estrategia es [entonces] reducir la escala a un solo ser humano con un nombre, con una historia.¹³¹ [La identificación del público con esa sola persona] es fundamental para crear empatía, solidaridad, participación intelectual: Nduwayezu había visto con sus propios ojos cómo asesinaban a machetazos a su padre y a su madre. Su reacción fue permanecer en silencio durante cerca de 4 semanas. No podía hablar.¹³²

Octavo y consecutivos genocidios

Tanto el genocidio de Ruanda como las guerras del Ejército yugoslavo (eminente-mente serbio) contra Eslovenia, Croacia, Macedonia y en concreto contra Bosnia-Herzegovina, que deriva en una limpieza étnica, son conflictos internos (si bien el mundo entero se resiente de sus heridas). Sin embargo, la situación es muy distinta en el caso de las guerras geoestratégicas: las *Proxy Wars* de Corea o Vietnam, el conflicto árabe-israelí y todos los ataques adyacentes que, multilateral o unilateralmente, habrán de venir después. Dichas guerras, justificadas como «preventivas», se deciden fríamente y frías por tanto deben ser sus imágenes: nada de dibujantes como Dix; nada de fotografías como Haerberle o Nick Ut; ningún testimonio de las víctimas; el fósforo blanco debe aparecer ante todo como luz pura. Tres (o más) ingredientes ayudarán en la déca-

129. Véase <http://www.observatori.org/mostrar.php?id=57&files_id=263&tipus=files&lng=cas>.

130. Alfredo Jaar, *Let there be light: the Rwanda project 1994-1998*. Catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Monica (Barcelona) y en el Koldo Mitxelena (Donostia-San Sebastián), 1998 (<http://www.imaginarymuseum.org/MHV/PZImhv/JaarRwandaProject.html>).

131. Vienen a la memoria las ya citadas palabras de Abel Herzberg (1976): «han asesinado a un judío y eso lo han repetido seis millones de veces».

132. Alfredo Jaar entrevistado en *Art 21* (<http://www.youtube.com/watch?v=pqAfc5Oce10>).

da de los noventa a sedar la memoria de Hiroshima o Vietnam y a dejar pasar la guerra del Golfo como una escena de videojuego o de remoto y silente espectáculo de fuegos artificiales:

1. El bombardeo absuelto en Núremberg y constituido *derecho* contra todo mal declarado.
2. La sociedad del espectáculo (o «democracia catódica», en expresión de Ignacio Ramonet), que, a través del filtro televisivo al mundo, de la ventana-pantalla, hipnotiza y confunde información y publicidad, realidad y ficción.
3. Precisamente, la modelación del imaginario a través de eufemismos como «daños colaterales», en vez de, cuando menos, «homicidio de civiles», o, peor aún, de sinestias («bombas inteligentes», «bombardeos quirúrgicos») o, según recoge Santiago Alba Rico (2007), el bombardeo como «don de abundancia» (*Uvas de la ira* —en deshonra a John Steinbeck— de Israel sobre Líbano, en abril de 1996, o, ya una década después, *Lluvia de verano* de Israel sobre Gaza, en junio del 2006) y el bombardeo como «instrumento democratizador» (*Justicia infinita y Libertad duradera* de los Estados Unidos sobre Afganistán, desde el 2001).

George Bush padre no encuentra oposición alguna para declarar la guerra del Golfo. Y diez años más tarde, sobre los escombros del World Trade Center, George Bush hijo se legitima para anunciar venganza y le basta un mes para emprender una nueva batalla, esta vez contra el *terrorismo yihadista*, empezando por el régimen talibán afgano. Un año después, apoyándose en la resolución 1441 del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas (noviembre del 2002), la cual «deplora que Irak no haya hecho una declaración completa de sus programas de desarrollo de armas de destrucción masiva»,¹³³ el gabinete de Bush, arbitrariamente, deduce que Irak posee dichas armas y va más allá al vincular el régimen de Saddam Hussein con Al Qaeda. Mientras, los inspectores de la ONU Hans Blix y Mohamed el-Baradei investigan sobre el terreno los arsenales iraquíes sin encontrar pruebas; es más, a finales de enero del 2003 El-Baradei expone ante el Consejo de Seguridad que las instalaciones para una hipotética fabricación de armas nucleares están desmanteladas. El secretario de Estado norteamericano Colin Powell responde con supuestas pruebas audiovisuales —fotografías desde satélite, grabaciones telefónicas— sobre un convoy de laboratorios de armas químicas y biológicas. Blix cuestiona a Powell y Francia, Rusia y China, miembros permanentes del Consejo de Seguridad, así como Alemania, piden más tiempo para los inspectores. No obstante, se celebra la Cumbre de las Azores, protagonizada por Bush, Blair y Aznar, que lanzan un ultimátum de desarme a Irak bajo amenaza de guerra. Desde la *cumbre* y de arriba abajo alegan «paz», «seguridad» y «cumplimiento de la ley internacional», pero en la base y en horizontal, en red e informada, la ciudadanía mundial percibe otros intereses: la codicia del petróleo iraquí y el control regional mediante el establecimiento de un gobierno dócil entre Siria e Irán, *escudando al escudo-Israel* y con salida al Golfo. El 13 de febrero del 2003 un impasible Aznar asevera ante las cámaras: «El régimen iraquí tiene armas de destrucción masiva: puede estar usted seguro y pueden estar seguras todas las personas que nos ven que les estoy diciendo la verdad». Dos días después, día mundial de protesta contra la guerra de IraK, se llenan las calles,

133. Véase <<http://daccess-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N02/682/29/PDF/N0268229.pdf?OpenElement>>.

entre 10 y 13 millones de personas en 607 ciudades, más de dos millones sólo entre Barcelona y Madrid. Cuatro años después, el 7 de febrero del 2007, un algo más titubeante Aznar declara, también en televisión: «Todo el mundo pensaba que en Irak había armas de destrucción masiva y no había armas de destrucción masiva, eso lo sabe todo el mundo y yo también lo sé. Ahora. Yo lo sé ahora. Mmm..., tengo el problema de no haberlo sabido... antes». Aunque ya en mayo del 2003 el secretario de Defensa estadounidense Paul Wolfowitz confesó (y trascendió su confesión a la prensa y a la red) que el motivo de la invasión era, «simple y llanamente, que Irak flota en un mar de petróleo».¹³⁴

La invasión, tan legal como ilegítima, se termina consumando, y con ella, la disociación entre élite política y sociedad, entre representantes y representados. Mientras unos movilizan sus tropas y máquinas, otros celebran la *primera antiguerra mundial*. En el *New York Times* escribe Patrick E. Tyler: «Todavía puede haber dos superpotencias sobre el planeta: los Estados Unidos y la opinión pública».¹³⁵ La multitud no ha esperado a ver o, mejor dicho, *no ver* la guerra televisada. En la era posmediática el espacio es poroso, las ideas no son editorialistas sino múltiples, contrastables, los foros vibran y, «habiendo motivo» (como denunciaban a través de sus cortometrajes 33 cineastas españoles en el 2004), las ciudadanías se movilizan y en el ciberespacio va tejiéndose una red de carteles, iconos y mensajes contra la guerra: un fenómeno global de *Net Art* o, en términos artivistas, de «ciberresistencia».

Con motivo de la primera guerra del Golfo, Keith Potter y Steven Lyons habían diseñado el cartel «No Blood for Oil» (Nada de sangre a cambio de petróleo), y este eslogan anticipará una profusa serie de imágenes y símbolos decodificados y recodificados. La contrapublicidad —el *diseño* de denuncia— se anticipa a la guerra para evitar, precisamente, más *desastres de la guerra*, y a través de la red eclosiona democráticamente en miles de propuestas: la fotografía de dos bolsas de transfusión, una de salida —sangre— y otra de entrada —petróleo— (de Lars Bloechlinger y Dominic Ott); tres isotipos —gota roja ≠ gota negra—, con el título *Who DIES for Bush LIES?* (del Committee to Help Unsell the War); otro cartel también negro y rojo que relaciona la guerra con la cercana catástrofe del *Prestige*: «Si queréis petróleo, id a las playas de Galicia, que ahí hay de sobra» (de Manuel Casas); varios fotomontajes: la Estatua de la Libertad alzando el fuego de la manguera sobre un surtidor que contabiliza dólares y víctimas (de Metin Seven) o el caño del surtidor apuntando a la sien de un niño iraquí (de Iniciativa per Catalunya Verds); el *subvertising* del logotipo Esso —«Ess.o.s.»— (de Anthony Garner); el fotomontaje de un soldado con tantas marcas de petroleras en el chaleco como un piloto de carreras (de Nicolas Lampert) o los galones o divisas militares mimetizados con marcas comerciales (de Winston Smith). Otra de las series recurre a la sátira: Bush quitándose el sombrero de cowboy en «*Yee-Ha*» *is not a foreign policy* (El «Yee-Ha» no es política exterior, de Karen Capraro); Bush en el papel del Agente 007, custodiado por Condoleezza Rice y Laura Bush, en *Licencia para matar* (de Axel Feuerberg); o en el papel de Astolfo Hynkel, dictador de Tomania (en alusión a *El gran dictador*, de Charles Chaplin), apoyado en la bola del mundo ante la «bandera de barras y esvástica» (de Jonathan Baker); Bush anunciando *T.W.A.T.* (*twat*: «gilipollas»), *The War Against Terror* (de Jamie Stanton)... Y una

134. Véase <<http://www.defense.gov/transcripts/transcript.aspx?transcriptid=2704>>.

135. Véase <<http://www.nytimes.com/2003/02/17/world/threats-and-responses-news-analysis-a-new-power-in-the-streets.html?pagewanted=1>>.

última serie se refiere a los bombardeos: una bomba en picado donde está escrito «Tu nombre aquí»; bombas con la marca *DEMOCRACY*TM o que al explotar hacen «BUSH!» (de Dezyderio Gusta); los Estados Unidos como «E D E D» (de Sonia y Gabriel Freeman); la bomba *contrainsertada* en los pétalos del logo de la cadena NBC (de Toko); o la bomba en un carrito de la compra: «No compres su guerra» (de Jai Redman).

Así y todo, los responsables de la guerra no sólo merecen, subjetivamente, un nuevo episodio de fotomontajes en la tradición de Heartfield contra el nazismo, sino que también merecen, objetivamente, una reedición de Núremberg. Y es que según la Universidad norteamericana Johns Hopkins, en cooperación con el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), Irak se cobra en junio del 2006 un genocidio de más de 654.965 asesinados. Este estudio publicado en el diario médico *The Lancet* confirma que al menos un tercio de estas muertes son provocadas por bombardeos aéreos de los Estados Unidos sobre la población civil y que más de la mitad del total de las víctimas son atribuibles directamente a las fuerzas norteamericanas. Los datos del Human Rights Watch (HRW) y de *L'État du Monde* 2008 añaden en el 2007 entre 1,5 y 2 millones de desplazados, así como 1,5 millones de refugiados en Siria y de 750.000 a 1 millón en Jordania. Una nueva investigación de la encuestadora británica Opinion Research Business (ORB) publicada en enero del 2008 cifra el número de ciudadanas y ciudadanos iraquíes muertos en 1,2 millones (1.220.580), superando el holocausto de entre 800.000 y 1.000.000 de ruandeses en 1994. Y en el 2009 gritamos como Jaar: ¡1.366.350 iraquíes muertos!

Cuanto mayor es la cifra de gente asesinada, mellada, forzada a desplazarse dentro de su país o exiliarse a otros países, más anónima es su muerte y más difusa aún su vida, oscilando en limbos de decenas, cientos, miles, incluso cientos de miles: entre 180.000 y 300.000 son las vidas perdidas y 2,2 millones los refugiados desde febrero del 2003 en Darfur (HRW y *L'État du Monde* 2008), más de 100.000 los civiles muertos durante las últimas dos décadas en Chechenia (Alerta 2007) y más de 1.000 muertos y 300.000 desplazados en Kenia en diciembre del 2008 (Reuters). El conflicto en Colombia fuerza al éxodo interno a más de tres millones de personas, más de la mitad menores, entre el 2005 y el 2008 (HRW). La lucha entre los insurgentes y el Estado tailandés deja 2.200 muertos del 2004 al 2006; y los enfrentamientos entre los tamiles y el Gobierno de Sri Lanka, 200.000 desplazados y centenares de muertos (*L'État du Monde* 2008). En Gaza, la represalia israelí *Lluvia de verano* causa 200 muertos, más de la mitad civiles (entre julio y noviembre del 2006). Durante la guerra de los 33 días contra Hizbulá (julio-agosto del 2006), 3.000 bombas cada día matan unos 1.125 civiles libaneses, y de 510 muertes investigadas, HRW constata que al menos 300 corresponden a mujeres o niños; Hizbulá, por su parte, lanza un total de 4.000 proyectiles, que se cobran la vida de 43 civiles israelíes, previo desplazamiento de 300.000 personas (HRW y *L'État du Monde* 2008). A las 3.700 personas muertas a consecuencia del conflicto armado en Afganistán entre los años 2001 y 2006 (Alerta 2007) se les suman los 6.510 civiles contabilizados por la UNAMA (Misión de Asistencia de las Naciones Unidas en Afganistán) entre el 2007 y el 2009, amén de 3,1 millones de refugiados (Alerta 2009). En el extremo oriental o Cuerno de África, entre marzo y abril del 2007, dos ofensivas militares etíopes en Mogadiscio acaban con más de 1.300 civiles (HRW); y en el extremo occidental, las costas senegalesas son desde abril del 2006 puerto de cayucos de emigrantes a Canarias (*L'État du Monde* 2008), barcas de las que sólo se sabe los que llegan porque muchas y muchos naufragan en alta mar.

CRÓNICA CLANDESTINA DE LOS ‘DESASTRES DE LA GUERRA’

Volvemos a Palestina: entre el 27 de diciembre del 2008 y el 18 de enero del 2009 el Ejército israelí lleva a cabo la operación *Plomo fundido*, una ofensiva por aire, tierra y mar contra la Franja de Gaza. Con el pretexto de destruir objetivos de Hamás, Israel arrasa la infraestructura civil. Calles y viviendas, el hospital Al-Quds y la sede y los almacenes de la UNRWA (Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados de Palestina en Oriente Próximo) son atacados con fósforo blanco, un elemento higroscópico que absorbe la humedad y cuyo fuego, en consecuencia, no puede ser apagado con agua, por lo que arden todas las reservas humanitarias. En la ofensiva mueren 13 israelíes (10 soldados —4 de ellos a causa del *fuego amigo*— y 3 civiles) y 1.417 palestinos (de ellos 926 civiles —313 niños y 116 mujeres—, 255 oficiales de la policía civil de Gaza y 236 milicianos de las Brigadas de Ezzeldin Al-Qassam, de la Yihad Islámica u otros grupos armados).¹³⁶ Meras cifras de no ser por el periodista Alberto Arce,¹³⁷ que desobedece la orden israelí de abandonar Gaza, declarada el tercer día del bombardeo, para evitar testigos, «área militar cerrada»:

Cientos de corresponsales extranjeros retransmitían sus crónicas en un espacio acotado para ellos por el Ejército israelí. Se encontraban frente a la verja que separa Gaza de Israel. Eso los primeros días. Posteriormente, para que no pudieran siquiera ver las columnas de humo que se elevaban desde los edificios bombardeados, los reubicaron tras una colina. Retransmitían en función de la información disponible, esto es, notas de prensa del Ejército israelí. Eventualmente, los *buenos* podían realizar llamadas telefónicas a personas dentro de Gaza para tratar de contraponer versiones. Eso sí, el Ejército israelí organizaba continuos *tours* guiados para mostrar los daños provocados por los cohetes caseros palestinos: agujeros en un tejado, unas tejas fuera de lugar, unos cristales rotos, o el miedo de los israelíes que viven en Sderot al escuchar las sirenas que suenan sistemáticamente haya o no haya cohetes.

Alberto Arce permanece en la Franja transmitiendo no el «desde arriba» como en Hiroshima o Nagasaki o el «desde lejos» como en Líbano, Afganistán o Irak, sino el «desde abajo» de Marwan y Hassan, los conductores de ambulancias de la Media Luna Roja. El documental *Wiped off the Map* (Borrados del mapa)¹³⁸ es su aportación, al otro lado del cerco informativo, al «catálogo de horrores» (dicho con sus palabras) de la guerra.

Incluso varios de los soldados israelíes licenciados tras la segunda intifada empiezan a juntarse para romper el silencio también entre las filas de la propia IDF (Fuerza de Defensa de Israel) y en el seno de la sociedad judía. Reaccionan al verse envueltos en una maquinaria cruel que deshumaniza a las y los palestinos en tanto en cuanto son tratados como «enemigos», y que «robotiza» a los soldados en la medida en que éstos callan la injusticia. A través de la exposición fotográfica *Breaking the Silence* denuncian no ya el horror sino el error de la guerra en sí: sólo quien tiene las armas puede dejarlas.

136. Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Consecuencias_del_conflicto_de_la_Franja_de_Gaza_de_2008-2009>.

137. Comunicación directa con el autor, 2010.

138. Véanse <<http://www.wipeoffthemap.com/>> y <<http://defendtherescuers.wordpress.com/>>.

DEL ANUNCIO AFECTIVO DE LA PAZ A SU CONSTRUCCIÓN EFECTIVA

Siendo creadores en vez de destructores de cosas, los y las artistas entendemos que la paz no es una de las muchas opciones sino que la paz es la única opción sostenible.

Declaración de Gernika sobre Arte y Paz, diciembre del 2003

La denuncia de los *desastres de la guerra* sigue siendo necesaria. Pero hacerlo bajo el fuego, además de ser peligroso, está hoy prohibido. Ciertamente siempre puede la o el artista conjurar la violencia sobre el lienzo, lejos en el tiempo o en la distancia, aunque nunca bajo las bombas. En estos casos será la fuerza *estética* de la pintura la que se enfrente, como una cruz o un retablo, a los dilemas morales de las y los recogidos visitantes de la *iglesia-museo* o del *museo-iglesia*. Los *WarCycles* (ciclos de guerra) de Sue Coe, el *Maypole* («árbol de mayo» del que penden cabezas recortadas de papel) de Nancy Spero o las *Gigantomaquias* de León Golub aportan más voces al coro de denuncia de la guerra y a la exigencia —por omisión— de la paz. Sin embargo, en el seno del pacifismo lleva tiempo latiendo el pulso no tanto de enfrentar la guerra a sus causas y consecuencias como de reconquistarle la paz, de arrebatársela a la guerra la paz violada y eviscerada como la cálida y suave piel de una presa de caza que vestirá al criminal. La paz no puede ser el *orden* que la guerra deja, la *democracia* de decidir lo superfluo y de ser suplantado en lo decisivo, el *bienestar* de disociar las consecuencias de sus causas y de nuestra vida para con las vidas de los demás. La paz no es siquiera una palabra: es una enculturación de *hábitos* de solidaridad, del *aprendizaje* de las miserias de la violencia y del ejercicio de las *artes* del diálogo, es decir, una *civilización*¹³⁹ que progresivamente deconstruya el subyacente militarismo y lo convierta en *civil*, que desarme la razón de los *impos(it)tores* que imponen su interés falseando la verdad.

La primera vez que William Kelly —artista y fundador del Archivo de Arte Humanista, en Melbourne— visita Gernika, matiza la aserción de Picasso «una pintura jamás podrá parar una bala» añadiendo que al menos «sí puede evitar que sea disparada». La frase empezada por Picasso y completada por Kelly guarda la forma en que la paz procede a través del arte. Por una parte, el *Guernica* de Picasso sigue moviendo unas voluntades y cuestionando otras (veíamos cómo su réplica a las puertas del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas tuvo que ser tapada en los prolegómenos de la invasión a Irak), y la flor plantada en la espada rota en 1937 es un herbazal casi setenta y cinco años después. Por otra parte, activistas (artistas y activistas) de todo el mundo, voceros de la opinión pública, «la segunda fuerza y oposición en el *parlamento mundial*», ayudan a la hierba a propagarse regándola y nutriéndola. William Kelly es uno de los activistas que pone *en marcha a la hierba* (como en la pintura de Hundertwasser de 1987): inspira los Encuentros bienales de Arte y Paz que desde el 2003 vienen celebrándose en Gernika y, a lo largo y ancho del mundo, reúne las expresiones de arte «humanista» por cuanto «celebra la *humanidad*, el conjunto global de las personas y la sensibilidad y compasión ante el dolor de los demás»: trabajos de personas que han padecido la cárcel, el exilio, el desprecio, la violencia, o que tratan, cuando menos, de abonar suelos para la convivencia. Por último, devuelve el conjunto de expresiones a los lugares que las han inspirado individualmente: bajo el título *Humanist Art/Symbolic Sites* (Arte humanista/Lugares simbólicos), Kelly lleva, entre el 2005 y el 2007, a Belfast,

139. *Civilización* (en teoría): conjunto de costumbres, aprendizajes y artes y, en consecuencia, grado de evolución social.

Durban, Ohio, Moreland o Gernika, las obras de Günter Grass —ilustrador y escritor del *El tambor de hojalata*, desbaratador de la guerra—, de Vaclav Havel —escritor y cofundador de la asociación libre y plural por el respeto de los derechos humanos y civiles Carta 77,¹⁴⁰ que personalmente le cuesta la cárcel pero que colectivamente origina la Revolución de Terciopelo y supone el principio del fin del régimen soviético en Checoslovaquia—, de Nick Ut —fotógrafo y autor de la ya mencionada instantánea *Vietnam Napalm*—, de los grabadores surafricanos Jan Jordaán y Lionel Davies —fundador de Artists for Human Rights Trust y Art for Humanity el primero, y ex prisionero de Robben Island bajo el *apartheid* el segundo—, de Rita Duffy —artista norirlandesa que describe los *Troubles* a partir de la dramática experiencia de las mujeres, de las madres y los niños— o de Gonkar Gyatso —activista tibetano expatriado—, entre tantas y tantos otros. Se prevé que el *tour* termine en el Centro Nacional de Arte de Georgia en noviembre del 2007; Irakli Kakabadze —escritor, performer y miembro del Comité de Desobediencia Cívica durante la Revolución de las Rosas en noviembre del 2003— es su valedor, pero desde el 2005 las autoridades georgianas lo hostigan, lo encarcelan y en el 2006 se ve forzado al exilio: en el *lugar simbólico* de Tbilisi el Arte Humanista es más urgente que nunca.

Transmutación de los signos de violencia en signos de paz

Compleción del signo

Hundertwasser diseña en 1978 una bandera de paz para Oriente Próximo —la estrella de David *acunada* por la media luna—. En la palabra *Coexist* (coexistir) de Piotr Mlodozieniec (2002), la C es la media luna, la X, la estrella de David, y la T, la cruz. Podríamos completar la escena aportando todo lo necesario para navegar el *Mare Nostrum*, musulmanes la barca, judíos el timón, y cristianos los palos que tiendan las velas. En 1986 Hundertwasser diseña otra bandera de la paz para Australia —boca abajo, el monte Uluru con la estrella blanca de siete puntas de la Commonwealth o Mancomunidad de Naciones—; y Ben McKeown, aborígen del pueblo wirangú, retrata la paz en una madre negra amamantando a un niño blanco (2000).

Transformación del signo: armas convertidas en esculturas

Con antecedente en algunas de las *acumulaciones* de Arman (*Boum boum, ça fait mal*, de pistolas de plástico [1960], *The Spirit of Christmas*, de cartuchos de fusil [1962], o el monumento *Espoir de paix*, de Beirut, hecho de tanques incrustados en cemento [1995]) y partiendo de la base conceptual de la retirada de armas de la circulación, despunta en la década de los noventa una tradición de conversión de armas en esculturas con tres criterios de representación:

1. El amontonamiento de las armas sin que éstas pierdan su identidad (se mantiene el significante pero se altera el significado): la caja habitacional *The Gun Sculpture Installation*, de Sandra Bromley y Wallis Kendal (1995-2000); el ensamblaje *Cada arma destruida es una victoria sobre la muerte*, de Lidia Burry y el Grupo Escombros (2004-2005), o la instalación *9 mm*, de Patxi Aldunate y Alfredo Murillo (2007-2008).

140. Véase <http://libpro.cts.cuni.cz/charta/docs/declaration_of_charter_77.pdf>.

2. La deconstrucción de las armas y la construcción con ellas de otros objetos, manteniendo no obstante sus fragmentos visibles (se altera el significante y cambia el significado): el proyecto *Transformação de armas em enxadas*, del obispo Dinis Sengulane y la asociación Núcleo de Arte de Maputo (Mozambique, 1998), para el que los escultores Kester, Adelino Mathe, Hilario Nhatugueja y Fiel Dos Santos crean, entre otras piezas individuales, la obra colectiva *Árvore da vida*; e inspirado en esta iniciativa, el *Peace Art Project* de Sasha Constable y Neil Wilford en Camboya, que implica a 21 estudiantes de la Universidad Real de Bellas Artes de Phnom Penh en la creación de esculturas a partir de las armas depuestas por los Jemeres Rojos así como de restos de bombarderos B-52.
3. La fundición de las armas en un objeto distinto (se conserva una parte del significante o se pierde éste por completo y se suplanta el significado): la figura *Release the Fear* (Liberémonos del miedo), alzando su cuerpo y brazos de hierro fundido de entre el suelo de armas aún visibles, de Robert Miley (2005), o la campana *Millennia*, de Bruce Hasson (1999), en cuyo caso no sólo se altera el valor del signo sino el valor del uso, igual que en la *Escopetarra* del músico César López (2003): culata y gatillo de *kalashnikov* y mástil de guitarra, «cañón de música» contra el conflicto armado en Colombia.

Vaciado del signo y resignificación: 'Haranak eta mendiak' (Patxi Aldunate y Alfredo Murillo)



Imagen 6. BatzArt o Asamblea CreActiva en torno a la instalación *Haranak eta mendiak* (III Encuentro Internacional de Arte y Paz de Gernika, 29/09/07).

Tizas, listones de madera y tablas de ocume se reparten por el suelo. Varias personas clavan las tablas sobre los listones y las amontonan en pie, apoyadas unas con las otras. Luego se tumban y contornean mutuamente sus cuerpos con las tizas. Mientras montan las pancartas, imaginan si un hermano, una hermana, alguna amiga o amigo estuviera huido o preso, alejado, torturado, desaparecido, muerto. Al yacer en el suelo, piensan si su padre, un hermano, un amigo, si ellos mismos fueran mutilados o asesinados. Siluetas huecas en horizontal y carteles vacíos en vertical —*Haranak eta mendiak*—, valles y montañas, llanos y barrancos, *nabak eta arroak*: Navarra también de conflictos. En la mente de cada cual y en el espacio común, una maraña de siluetas en torno a un amasijo de varas y carteles: son las ascuas del conflicto vasco.

Arte público ‘Site Specific’

‘Plaza of Fire and Light’ (William Kelly)

Los dibujos murales de William Kelly *Guernica Document* (1997) y *Love Song for the Millennium* (1997-1999) funcionan como mapas conceptuales; en ellos interrelaciona gráfica y textualmente diferentes acontecimientos reales y alegóricos, documentales y biográficos. *Guernica Document* es un croquis para una arquitectura de la memoria: las pinturas paleolíticas de Santimamiñe, el telegrama de Steer, los ojos de Picasso, una sección de la iglesia bombardeada de San Juan, la lista de las y los testigos vivos del bombardeo, la petición de perdón de Petra K. Kelly en nombre del Parlamento alemán,



Imagen 7. *Plaza of Fire and Light* (William Kelly, 2001). Performance e intervención pública sobre la figura del sol neolítico vasco.

aves migratorias desde la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, los símbolos neolíticos vascos del Sol, la Luna y la Tierra, y un fragmento de la historia oral de la familia del autor en euskera y en inglés. De ahí Kelly pasa a la construcción performativa de la *Plaza del fuego y de la luz* (2001): desde un pebetero en el centro de la plaza de los Fueros de Gernika las y los supervivientes trasladan con velas el fuego a la siguiente generación hasta llegar a los niños, configurando entre todos el símbolo multiespiral del *Eguzki* o sol vasco.¹⁴¹ Cuatro años después (2005), en los arcos de la misma plaza, Kelly inscribe y recorta siluetas de pacifistas históricos, testigos del 37 y niños, a través de las cuales proyecta luz desde el interior del pórtico hacia fuera. La idea de partida de esta instalación es que hay personalidades como Gandhi, Luther King, Hesse, Kollwitz, Lennon o las y los supervivientes de Gernika que no «hacen sombra», sino que «desde sus *pasajes* nos iluminan».

'Belfast Flags' (Raymond Watson)

Belfast es el escenario de un conflicto fundamentalmente ideológico —la comunidad irlandesa, republicana y católica frente a la comunidad británica, monárquica y protestante— e ideográfico, por cuanto se reafirma cada comunidad con sus símbolos —murales, insignias y banderas—. En concreto, cada comunidad asocia su emblema a respectivas constelaciones de ideas; así, los lealistas identifican la bandera británica con la estadounidense (y, en ocasiones, la confederada) y con la israelí, mientras que los nacionalistas apoyan a Cuba o a Palestina. El artista Raymond Watson, que fuera preso político en los «H-blocks» (prisión de Maze), descubre en un viaje al Himalaya cómo las banderas, lejos de parcializarse en una u otra religión o color, tienen múltiples colores y llevan escritas oraciones y plegarias para ser agitadas al viento. De vuelta a Belfast, Watson trabaja con alumnas y alumnos de sendos colegios, católico-nacionalista y protestante-unionista, en confeccionar las *Belfast (Prayer) Flags* (Banderas [oracionales] de Belfast [2009]). De los diseños de las y los jóvenes se imprimen mil banderas que son colgadas en los patios. En otra de sus obras, *The Hands of History* (1999), Watson invita a los firmantes de los Acuerdos de Viernes Santo a su estudio, a hacer moldes de sus manos abiertas para fundirlas después en bronce alzándose juntas sobre una roca juradera de granito Mourne.

Performance

*'Kaki Tree Project' (Tatsuo Miyajima)*¹⁴²

Igual que un ginkgo sobrevivió a la bomba de Hiroshima, varios caquis sobrevivieron al horno atómico sobre Nagasaki. En 1994, el botánico Masayuki Ebinuma obtiene una planta de uno de estos caquis y en 1996 el artista Tatsuo Miyajima distribuye en colegios de diferentes lugares del mundo pequeños vástagos del superviviente. «*Revive Time*» *Kaki Tree Project* se desarrolla en un continuo ciclo ritual y performativo: del árbol en reproducción, a través de sus semillas, al botánico que las siembra; del botánico que entrega los retoños al artista que reviste de significado memorial a las plantas que distribuye entre diferentes personas; de éstas para con los pequeños entes de memoria

141. Véase <<http://www.arteypazgernika.org/castellano/actividades/plaza.htm>>.

142. Véase <<http://www6.plala.or.jp/kaki-project/toppg-e.html>>.

viva, que riegan hasta que enraízan; y del árbol en permanente crecimiento hasta ser su presencia cotidiana, sólida y fértil.

'Bombardeos de poemas' (CasaGrande)

Los *Bombardeos de poemas*, a cargo del colectivo chileno CasaGrande, son intervenciones públicas consistentes en el lanzamiento de cien mil poemas impresos en marcadores de libros desde un helicóptero, al atardecer, sobre una multitud y sin previo aviso. Los poemas son de autores chilenos y de autores nativos de la ciudad *bombardeada* y están traducidos al idioma vernáculo y al castellano respectivamente. El primer *bombardeo* tiene lugar en el Palacio de La Moneda de Santiago de Chile, en el 2001, sobre 9.000 personas; el segundo sobre la ciudad croata de Dubrovnik, en el 2002; y el tercero sobre Gernika, en el 2004 (Bianchi, 2009: 34-35).¹⁴³

Instalación

'Hell Castings from Heaven' (Anita Glesta)

Anita Glesta sufre los atentados contra el World Trade Center a escasos metros de su domicilio, rescata a sus hijos y huye. Recuerda que cuando era como ellos pasó temporadas en Euskal Herria. Piensa sobre el *Guernica* de Picasso; se pregunta si sigue viva la memoria del primer ataque aéreo que trascendiera al mundo. Y envía un mensaje al azar, que recibe y contesta María Oianguren, directora del Centro por la Paz Gernika Gogoratuz. Anita viaja a Gernika y entrevista a varios supervivientes del bombardeo, sus testimonios le devuelven a Manhattan: tenían la misma edad el 26 de abril de 1937 que sus hijos el 11 de septiembre del 2001. Ladrillos de cemento apilados y fragmentos humanos —pies desnudos de látex y yeso, manos de bronce entre cuerdas y plumas negras y blancas— y diluciones rojas flotando en resina y una proyección sobre el suelo de trozos de papel al albedrío de una corriente de agua se mezclan con los primeros planos de las y los guerniqueses Itziar Arzanegi, Consuelo y Manuela Agirre, Miren Gomeza y Luis Iriondo; corazones de bronce y cajas de sonido irradiando sus testimonios en el centro de Nueva York.

*'The Agreement' (Shane Cullen)*¹⁴⁴

Las 11.500 palabras del Acuerdo de Viernes Santo entre el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte y la República de Irlanda (1998) son talladas en 55 paneles de poliuretano de 3,5 metros de altura que constituyen, en conjunto, un recorrido de 67 metros de longitud. *The Agreement* es expuesto en Dublín, Derry, Belfast, Londres y Portadown entre los años 2002 y 2004. Cullen trata el texto no sólo como contenido, sino como continente que sirve de *marco* para debates locales entre ciudadanos y políticos, artistas, historiadores, críticos y periodistas sobre tratamiento y resolución de conflictos, derechos humanos, arte y política, participación ciudadana y sostenibilidad de la paz: «lo más útil de este documento es que no se refiere a ningún tipo de utopía; simplemente significa que puede haber discusiones, que se pueden defender puntos de

143. Véase <<http://revistacasagrande.blogspot.com>>.

144. Véase <<http://www.theagreement.org>>.

vista y que no se van a contar cadáveres». Por otra parte, «*The Agreement* ha permitido a los artistas irlandeses dejar de mirar hacia dentro, fijarse en otras situaciones de fuera del país y hacer contribuciones útiles en otras situaciones de conflicto» (Cullen, en Crudden, 2006). El propio Cullen es invitado al Líbano a diseñar una obra en memoria de los 29 civiles, 13 niños entre ellos, que mueren en el bombardeo de Caná el 30 de julio del 2006 víctimas de un *bunker-buster*, el «misil inteligente» que revienta refugios y cuyos sistemas de guía electrónicos son producidos por la empresa Raytheon de Derry, una de las grandes inversiones corporativas de los Estados Unidos para contribuir, ni más ni menos, a la estabilización social y «pacificación» de Irlanda del Norte. Escribe el histórico activista Eamonn McCann: «La ambigüedad en el arte puede iluminar las contradicciones de la realidad y, a un nivel imaginativo, trascenderlas; en cambio, la ambigüedad en política sólo sirve para ocultar dichas contradicciones: el *Agreement* de Shane Cullen dice mayores verdades que el de [el senador] George Mitchell».¹⁴⁵

Laboratorio-Taller

Para el Centro por la Paz Baketik, de Arantzazu, Orla Hasson, artista de Derry, la ciudad que, como cantaba Phil Coulter, «fuera humillada por las tanquetas (militares) y las bombas (insurgentes)», dirige un proyecto de acercamiento al sufrimiento de las víctimas del conflicto vasco a través del teatro participativo. Una actriz y un actor, Elena Aranbarri y May Gorostiaga, representan los testimonios adaptados de Arantxa Lasa (hermana de Joxean Lasa, asesinado junto a Joxi Zabala por los GAL) y Pedro Mari Baglietto (hermano de Ramón Baglietto, asesinado por ETA). Después, las y los espectadores, jóvenes de entre 16 y 18 años, intervienen y, como *espectadores*, tratan de ponerse en el lugar de las víctimas y también de la gente que los rodea y del entorno social, y entender su situación a fin de revertirla, empezando por romper las distancias y el silencio. Los objetivos del proyecto son los siguientes:

1. El análisis de la relación de las y los jóvenes con las personas afectadas por la violencia y el sufrimiento.
2. La generación de actitudes de empatía y escucha activa hacia quienes han padecido directamente la violencia.
3. El desbroce de la zarza ideológica y el desentrañamiento del trasfondo humano de las relaciones con las víctimas de la violencia política de uno u otro signo.
4. De ahí, la exploración, a través del espacio transicional del teatro, de nuevas formas de relación con las víctimas a fin de que éstas recuperen la confianza y las y los jóvenes superen tabúes y prejuicios.
5. Traducido a la vida de las y los jóvenes, la dotación de recursos para el abordaje de sus propios duelos.

Otras actrices y actores, Javi Brianso, Blanki Castillo, Josu Castillo *Txiski* y Edurne Salaberri, del grupo de teatro Kromlech, ponen en escena un guión de Iñaki Arzoiz inspirado en el *Taller de escucha* de Uharte,¹⁴⁶ organizado por el colectivo artista ArtamugarriaK y la iniciativa BatzART! en el 2009 con la colaboración del Instituto de Psicoanálisis de Pamplona: *La escucha que habla. Debate en la asamblea vecinal*. La obra

145. *Belfast Telegraph*, 08/05/03.

146. Véase <<http://batzart.blogspot.com>>

reflexiona sobre la falta de escucha como origen de la conflictividad social: «los prejuicios hacia la o el otro, su negación, el poder y el saber de la no-escucha, la violencia como fracaso de la escucha, el todo o nada de la escucha, la escucha como sistema o como técnica, la figura del mediador y la cuestión del liderazgo, la contribución del arte a la escucha o la propia escucha como prototipo experimental».¹⁴⁷ Las y los actores están divididos en dos bandos, rojos y azules (en doble alusión al juego de la pelota y a la izquierda y derecha políticas), y dispuestos en semicírculo que «se contraponen —ficción frente a realidad— con el semicírculo del público», el cual interviene completando una pieza de teatro fórum.

El artista Chené Gómez, por su parte, funda la asociación Creart, una ONGD dedicada a la educación a través del arte de niños y niñas en entornos sociales difíciles como el senegalés o el palestino. Tanto en Cisjordania como en la Franja de Gaza, Creart colabora con los centros educativos de la Media Luna Roja: el Centro de Comunicación Integral de la Ciudad de Ramallah y la Escuela de Educación Especial del Centro de Al Amal, en Khan Yunis. Los talleres de Chené se adaptan a las edades y discapacidades de los niños y, dado que muchos de ellos son víctimas de guerra, posibilitan la canalización y transmisión de sus sentimientos callados o reprimidos. Recientemente ha experimentado con adultos uno de sus talleres destinados a los preadolescentes gazatíes. Consiste en la elaboración —a partir de conceptos generadores, tales como *conflicto*, *liberación*, *violencia* u *opresión*— de conceptos más concretos y de su traducción plástica mediante materiales genéricos —alambre, algodón, botones, cartones, cinta adhesiva, corchos, cordel, palillos, plastilina—, instrumentos —tijeras, cúter, alicates, pegamento— u objetos hallados al azar —cartones, envases, piedras, ramas, retales—. Se suceden por tanto una fase conceptual, otra procesual y una tercera fase expositiva, en la que se discuten colectivamente los resultados. En conjunto, las y los participantes aportan una rica gama de obras que abarcan todas las disciplinas e *intermedios* artísticos y que no sólo incluyen los materiales, sino el instrumental de trabajo y a las propias personas:

1. a) Imágenes bidimensionales sobre papel, o b) impresas directamente sobre el suelo o la pared.
2. Esculturas exentas por modelado o por ensamblaje.
3. Instalaciones por conexión de la obra con el espacio físico.
4. *Environments* por integración en la obra del mobiliario y del espacio de trabajo ocupado por cada persona.
5. Performances por ejecución de una acción dinámica con los materiales.
6. Happenings por involucración de diferentes personas y objetos en una determinada acción.

En consecuencia, el laboratorio-taller de Chené encamina el *Part Art* más allá de la terapia, mediada por el artista, de expresión y compartición de sentimientos, al empoderamiento de las y los participantes.

El *concepto* y *operación* DIA-TEKHNĒ, como veremos en la conclusión del siguiente capítulo, también se enmarca en el formato del laboratorio-taller.

147. Iñaki Arzoz, «Introducción preparatoria a *La escucha que habla*», en *La escucha que habla. Debate en la asamblea vecinal*, junio 2009. Disponible en <<http://www.quintacolumna.org/BATZART-ESCUCHAQUEHABLA.pdf>>.

V. Del realismo socialista a la realización social

Antecedentes histórico-artísticos III

El capítulo III desplegaba discursivamente la progresiva *artificación* de la vida y la evolución desde las artes tradicionales hasta el *artivismo*; el capítulo IV ofrecía otra lectura, esta vez espiral, de las artes visuales atravesando una y otra vez, en órbitas cada vez más amplias, el desencadenamiento histórico de los conflictos del siglo XX y de comienzos del XXI, hasta superarlos en construcciones autónomas, alternativas a toda guerra, de «procesos de paz». El presente capítulo complementa y completa los anteriores relatos *lineal* y *transversal* con otro relato *seccional* que corta lateral y longitudinalmente el discurso artivista a fin de ver su fluido ideológico y la transformación de éste desde sus orígenes y en relación con los cambios contextuales —económicos, tecnológicos, políticos, sociales, culturales y artísticos—: del realismo socialista a la *realización social*.

EL MARXISMO Y LAS ARTES: EL REALISMO SOCIALISTA

Karl Marx era liberal en la forma «que constituye la individualidad espiritual del artista» (Egbert, 1981: 95-113), y Friedrich Engels, dejando claro que «el artista debe utilizar su arte para avanzar hacia la meta de la sociedad sin clases», animaba a investigar «nuevos temas, medios artísticos y técnicas progresivas» que contribuyeran con eficacia al comunismo (ibídem: 95-97). Sin embargo, estos planteamientos serán constreñidos por el marxismo-leninismo a un realismo de contenido político, más dogmático que concienciador. Aunque el constructivismo es entendido como un aporte a la Revolución socialista de 1917 (no en vano su propósito es, en coherencia con Marx, la conexión de las artes con los medios de producción material y su puesta al servicio de la clase trabajadora), algunas vanguardias, como el cubismo, son receladas por *artepuristas* o partidarias del arte por el arte y otras, entre ellas el dadaísmo, son tachadas de *subjetivistas*, es decir, valedoras del criterio individual en detrimento de la objetivación de la realidad que convenía al marxismo, así como de una temática ajena a las necesidades de las masas. En 1932, con el decreto de Iósif Stalin de *reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas*, el realismo socialista es oficializado y en 1934 se extiende a todas las artes.

En su manifiesto *Por un arte revolucionario e independiente*, del 25 de julio de 1938, André Breton, León Trotsky y Diego Rivera denuncian que tanto el fascismo como el estalinismo, sin equidistancias,¹⁴⁸ «obligan a cuantos aún pueden sostener la pluma o el pincel a convertirse en lacayos del régimen y a celebrarlo dentro de los límites del peor convencionalismo»; y defienden que «el verdadero arte, que no se contenta con variaciones sobre modelos hechos, sino que se esfuerza en expresar las necesidades interiores de la persona y de la humanidad, no puede no ser revolucionario, es decir, no puede dejar de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad. [...] el arte revolucionario e independiente debe reunirse para la lucha contra las persecuciones reaccionarias y proclamar su derecho a la existencia. [...] Lo que queremos: la independencia del arte —para la revolución—; y la revolución —para la liberación definitiva del arte—» (1999: 28-44). En octubre de ese mismo año el Comité Nacional de la FIARI (Federación Revolucionaria Independiente) declara en París que «vincularse a las fuerzas creadoras del hombre, por medios críticos y afectivos, es la más hermosa de las tareas a las que pueden aspirar el artista e intelectual revolucionarios» (ibídem: 56).

Mao Zedong invierte los términos: en el Foro de Yenán (mayo de 1942) sobre arte y literatura, manifiesta que «en la lucha por la liberación del pueblo chino tan importante como el ejército militar es el ejército cultural; tan indispensable como el fusil, la pluma». Las palabras de Mao son claras como su propósito:

Muchos artistas y escritores permanecen apartados de las masas y llevan una vida vacía, y naturalmente no se hallan familiarizados con el habla del pueblo; por eso sus obras no sólo son insípidas en su lenguaje, sino que contienen a menudo expresiones estrambóticas inventadas por ellos y completamente ajenas al uso popular. El *estilo de masas* implica que las ideas y sentimientos de nuestros artistas y escritores deben fundirse con los de las grandes masas de campesinos, obreros y soldados, para lo cual tendrán que aprender concienzudamente su lenguaje y sufrir un largo y penoso proceso de temple.

Mao resuelve la disyuntiva *elevación-popularización* proponiendo un desarrollo y sofisticación del lenguaje, sólo que tomando como punto de partida el nivel popular. El objetivo es la alfabetización e ilustración de la masa popular inculta como resultado del largo dominio de la clase feudal y de la burguesía, y propone para ello la unidad entre la política y el arte, entre el contenido revolucionario (de denuncia de la opresión y anuncio de la sociedad sin clases) y «el más alto grado de perfección formal» (1974: 5-59).

A partir de 1947, una vez desatada la guerra fría, el comisario cultural Andrei Zhdanov organiza la Kominform (oficina para el intercambio de información y experiencias entre los partidos comunistas), identifica el liberalismo o libre iniciativa artística con el *americanismo* y aplica la observancia del realismo socialista a toda la órbita comunista mundial, estableciéndolo como única alternativa válida. A esta política ideológica y representacional se le llamará en lo sucesivo *zhdanovismo*.

PRIMERA TRANSFORMACIÓN DEL MARXISMO: LA NUEVA IZQUIERDA

Stalin muere el 5 de marzo de 1953 y Nikita Khrushchev se hace con la dirección del Partido Comunista. En 1956, el mismo año que Khrushchev anuncia en el XX Congreso del

148. Los autores —Breton, Trotsky y Rivera— lo dejan claro: «Decir “ni fascismo ni comunismo” responde a la naturaleza del filisteo conservador y asustado, aferrado a los vestigios del pasado democrático» (1999: 29).

Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS) una distensión política respecto a su predecesor, se suceden las revoluciones de Polonia y Hungría, la crisis de Suez y la llegada del Granma a Cuba. Al calor del *Octubre Polaco*, es decir, el logro del Gobierno de Władysław Gomułka de una mayor autonomía con respecto a la URSS, entre doscientos mil y trescientos mil manifestantes se congregan frente al Parlamento húngaro demandando la restitución del Gobierno de *nuevo rumbo* (de resonancia trotskista) de Imre Nagy, libertad de expresión, el restablecimiento de los partidos políticos, elecciones libres y mejoras radicales de las condiciones de vida de trabajadores y campesinos. Tras dos semanas de revuelta, las fuerzas soviéticas ocupan Hungría. Un total de 2.500 milicianos y civiles húngaros y 722 soldados soviéticos y policías mueren, y casi 190.000 personas se ven forzadas a huir.¹⁴⁹ Mientras, en Egipto, cuatro años después de haberse independizado de Gran Bretaña, Gamal Abdal Nasser declara el *estado socialista de un único partido*. Los Estados Unidos y Gran Bretaña retiran los préstamos para la construcción de la presa de Asuán y Nasser anuncia la nacionalización del canal de Suez, de propiedad internacional. Gran Bretaña y Francia pactan entonces un acuerdo secreto con Israel para que ataque Egipto a través de la península del Sinaí. El 29 de octubre se consuma la ofensiva con ayuda de bombarderos británicos y paracaidistas ingleses y franceses que ocupan los puertos de Said y Fuad. Y un mes largo después, 82 guerrilleros organizados como Movimiento 26 de Julio (M-26-J en conmemoración del asalto al Cuartel Moncada tres años atrás) parten de México en el yate Granma para desembarcar en el oriente cubano. El M-26-J organiza dos frentes: la guerrilla de Sierra Maestra, dirigida por Fidel Castro junto con su hermano Raúl, Ernesto *Che* Guevara y Camilo Cienfuegos; y los grupos estudiantiles, políticos y sindicales de los núcleos urbanos del Llano. Después de dos años de enfrentamientos contra las fuerzas del dictador Fulgencio Batista, éste termina huyendo a Miami, y el 1 de enero de 1959 se instaura la Revolución cubana. El nuevo régimen expropia a las compañías norteamericanas su control sobre el azúcar, los recursos minerales, las refinerías y los servicios públicos para nacionalizarlos; el presidente estadounidense Dwight D. Eisenhower rompe relaciones diplomáticas y decreta el bloqueo de la isla. En plena bipolarización mundial, Cuba se alía con el bloque soviético.

Las crisis de Hungría y Suez motivan la creación en 1957 de la revista inglesa *Universities & Left Review*, que da lugar tres años más tarde a *New Left Review*, en cuyo número 5 (septiembre-octubre 1960) el sociólogo norteamericano Charles Wright Mills publica su «Carta a la nueva izquierda»,¹⁵⁰ poniendo nombre al conjunto internacional de corrientes revisionistas del marxismo. Cuba y otras insurgencias populares con autonomía del Partido Comunista y del movimiento obrero inspiran a Henri Lefebvre, Lucien Goldmann, Claude Roy y Tristan Tzara el manifiesto titulado *El romanticismo revolucionario*. A su vez, la *Crítica de la vida cotidiana*, de Lefebvre (1947), igual que influyó a Dotremont en sus textos fundacionales del Grupo Surrealista Revolucionario, germen de CoBrA, cala en la Internacional Situacionista.¹⁵¹ En 1958 Lefebvre es expulsado del Partido Comunista Francés y durante los años siguientes se implica en la edición

149. Véanse <<http://mek.oszk.hu/01200/01274/01274.pdf>>, p. 18; Egbert (1981: 325); y <http://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian_Revolution_of_1956>.

150. Véase <<http://www.marxists.org/subject/humanism/mills-c-wright/letter-new-left.htm>>.

151. La teoría situacionista sobre construcción de situaciones se basa en el texto de Constant *Para una arquitectura de situación* (1953) y se identifica con la «teoría de los momentos» de Lefebvre («Henri Lefebvre on the Situationist International», *October*, 79 [invierno 1997]; entrevista mantenida en 1983 con Kristin Ross; disponible en <<http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>>).

de *Arguments*, revista que analiza los experimentos revisionistas del marxismo en la Europa central durante los años veinte y treinta (Gombin, 1971: 40). Y la Internacional Situacionista inicia una tradición iconoclasta que aborda la mejora directa y real de las condiciones de vida tanto de la clase trabajadora y productiva como de los colectivos externos o inadaptados, en detrimento de su representación propagandística.

Paralelamente, Cornelius Castoriadis viene defendiendo desde la fundación en 1948 de la revista *Socialisme ou Barbarie (S ou B)* la necesidad de una reconstrucción profunda de la teoría revolucionaria fuera del dogmatismo ciego al que la había llevado el estalinismo: «burocracia y capitalismo se mimetizan, ambos están compuestos por una casta de individuos privilegiados y por un estamento de trabajadores que malvenden su fuerza, su tiempo y su vida a tareas cada vez más divididas, más mecánicas y controlables. El trabajador, en suma, está sometido a un ritmo de producción independiente de él, reproduciendo el mismo proceso de reificación del trabajo y alienación que ha caracterizado al capitalismo desde el principio» (2005: 36-42). Castoriadis plantea el diagnóstico y la alternativa:

La dificultad del proletariado para alcanzar la sociedad sin clases (o suprimir la división de la sociedad entre dirigentes y ejecutantes) no reside en su fuerza para derrocar físicamente a los explotadores, sino en la capacidad de organizar positivamente una gestión colectiva, socializada, de la producción y del poder. [...] El contenido esencial del socialismo debe ser la restitución a los hombres y mujeres del dominio sobre su propia vida, la transformación del trabajo actual —un medio absurdo de subsistencia— en libre desarrollo de las fuerzas creadoras de los individuos y de los grupos [dando lugar a] comunidades humanas integradas, a la unión de la cultura y la vida. El [nuevo] socialismo consiste en un programa de humanización del trabajo y de la sociedad; [...] el objetivo y medio de toda actividad revolucionaria es el desarrollo de la acción consciente y autónoma de las y los trabajadores. (Ibídem: 49; 60)

La *Tesis sobre la revolución cultural*, de Guy Debord (fundador de la Internacional Situacionista), se inspira en los planteamientos de *Socialisme ou Barbarie*:

1. El objetivo de los situacionistas es la participación inmediata en una abundancia pasional de la vida mediante la transformación de momentos efímeros conscientemente dispuestos. Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana que puede desarrollarse permanentemente con la ampliación del ocio y la desaparición de la división del trabajo (empezando por el trabajo artístico).
2. El arte puede dejar de ser una relación de las sensaciones para convertirse en una organización directa de sentimientos superiores: se trata de producirnos a nosotros mismos y no cosas que no nos sirven para nada.
3. Si el hombre es una mercancía, si es tratado como un objeto, si las relaciones generales entre los hombres son relaciones entre cosas es porque se puede comprar su tiempo.
4. Una asociación internacional de situacionistas puede ser considerada como una unión de *trabajadores de la cultura*.¹⁵²

152. *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol. 1: *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste # 1-6 (1958-1961)*, Madrid, Literatura Gris, 2001, 21-22. La denominación «trabajadores [y trabajadoras] de la cultura» es utilizada por Stewart Home en relación con toda y todo *artista*. Lucy R. Lippard designa a las y los artistas como «trabajadores [y trabajadoras] del arte».

Volviendo de la estructura al tema, el *zhdanovismo*, si bien se desprende como una tela sin bastidor entre las *nuevas izquierdas* occidentales, en los países de la órbita soviética es un muro que no ya coarta la libertad creativa, sino que empareda a las y los propios creadores. Aleksandr Solzhenitsyn publica en 1962 la novela *Un día en la vida de Iván Desinovich*, sacando a la luz el inframundo de los campos soviéticos de trabajos forzados a los que el propio escritor había sido condenado por difamar a Stalin, y desarrolla su denuncia a través de 227 testimonios más en *Archipiélago Gulag*¹⁵³ (1973). Solzhenitsyn es desterrado y despojado de la nacionalidad rusa, aun habiendo combatido para la Unión Soviética en la segunda guerra mundial. Pero el caso de los escritores Andrei Sinyavski y Yuli Daniel, aun siendo más *leve*, les reporta peores consecuencias: también son procesados y condenados a trabajos forzados, siete y cinco años respectivamente, pero no más que por criticar, dos gobiernos después de Stalin, la obligatoriedad del realismo socialista en las artes.

SEGUNDA TRANSFORMACIÓN: DE LOS BLOQUES ESTE-OESTE A LOS BLOQUES NORTE-SUR

Después de servir a las metrópolis europeas en la segunda guerra mundial, se abre un periodo emancipatorio de las colonias europeas en Asia y África. El 6 de septiembre de 1960, en plena guerra de liberación nacional de Argelia, diversas personalidades, entre las que se encuentran los filósofos Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, artistas como el surrealista André Breton o los situacionistas Guy Debord y Michèle Bernstein, el sociólogo Henri Lefebvre, el cineasta Alain Resnais, así como compositores, escritores, científicos de todas las disciplinas y periodistas, firman el *Manifiesto de los 121*, una declaración exhortando a las y los ciudadanos franceses a la insumisión y a las tropas a la insubordinación, denunciando la perpetración de torturas por parte del Ejército francés y exigiendo al Gobierno que reconozca la legitimidad de la lucha de Argelia por su independencia.

El psiquiatra y escritor martiniqués Frantz Fanon invierte varios años en la redacción de *Les damnés de la Terre* (en alusión al primer verso de *La Internacional*, «Debout,

153. El Gulag, trastienda de la Revolución bolchevique y destino de destinos de las purgas soviéticas, «produce más víctimas que Ypres, Somme, Verdún, Auschwitz, Majdanek, Dachau y Buchenwald juntos» (Davies, 2004): «sirvió primero para encarcelar a los adversarios políticos —miembros de otros partidos y oficiales del zar—; más adelante, a todos los ciudadanos que no apoyaban el régimen —empresarios, funcionarios, campesinos ricos y miembros de la *intelligentsia* y del clero—; y finalmente a los propios comunistas y a los miembros de la Vecheka [policía secreta soviética, antecesora de la KGB]. A partir de la segunda guerra mundial afluyeron a los campos ciudadanos de los países conquistados por la URSS —lituanos, letones, estonios y polacos—; y tras la muerte de Stalin se llenaron de un contingente de renegados, disidentes, escritores y militantes de movimientos religiosos o nacionales —ucranianos, tártaros, armenios, georgianos, chechenos—; prolongándose las represalias hasta mediados de los años ochenta» (Kovalev, 2004). Extractamos un fragmento de *Archipiélago Gulag* de Solzhenitsyn: «Kolymá era la mayor y más conocida *isla*, el polo de la crueldad del GULAG, un sorprendente país de geografía dispersa como la de un archipiélago y, al mismo tiempo, con una presencia en las mentes tan compacta como la de un continente, un país casi invisible, casi impalpable, poblado por la estirpe de los *zeks* [reclusos]. Un archipiélago de cotos cerrados, incrustado como una tabla policroma dentro de otro país, impregnando sus ciudades, flotando sobre sus calles. A pesar de ello, quienes no formaban parte de él no podían advertir su presencia. Y si bien eran bastantes los que tenían de él aunque fuera una vaga referencia, sólo lo conocían bien quienes lo habían visitado» (http://www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/Solyenitzin/ElArchipiélagoGulag/ElArchipiélagoGulag_00.htm).

les damnés de la Terre!»), publicado en 1961 y traducido al castellano como *Los condenados de la Tierra*: «La primera cosa que aprende el indígena es a ponerse en su lugar, a no pasarse de los límites. Por eso sus sueños son sueños musculares, sueños de acción, sueños agresivos: sueño que salto, que nado, que corro, que brinco. Sueño que río a carcajadas, que atravieso el río, que me persiguen muchos coches que no me alcanzan jamás» (2003: 45). Luego, entre el sueño y la realidad, el colonizado proyecta las inhibiciones de su agresividad mediante su transfiguración en genios maléficos: «la danza es el esfuerzo grandioso de toda una colectividad por exorcizarse, liberarse, expresarse, dejar que surja volcánicamente la libido acumulada, la agresividad reprimida» (ibídem: 48, 50). Pero más tarde, después de «haberse revolcado entre sus fantasmas» imaginarios, después de proyectar muertes y tiranidios simbólicos en los espacios y tiempos míticos y transicionales del baile, «el colonizado se enfrenta a las fuerzas que niegan su ser, las del colonialismo, haciendo del ejercicio de la violencia su proyecto y praxis de liberación». Mientras que al principio «la violencia, aunque a flor de piel, giraba en el vacío, canalizada por las descargas emocionales [de la *capoeira*] o el trance», ahora la violencia es devuelta al colono (ibídem: 51); apuntilla Sartre: «matar a un europeo es suprimir a la vez un opresor y un oprimido» (2003: 20).

Fanon prosigue («La liberación de las masas introduce en cada conciencia el combate de toda opresión: después de la liberación nacional, la lucha continuará contra la miseria, el analfabetismo, el subdesarrollo» [2003: 85-86]) y advierte que el problema internacional eminente no es la lucha entre el socialismo y el capitalismo, sino entre ricos y pobres (Egbert, 1981: 334-335). El conflicto entre el «Primer Mundo de las democracias capitalistas» y el «Segundo Mundo del bloque soviético» se desplaza al conflicto entre los mundos industrializados y el «Tercer Mundo de los estados poscoloniales y empobrecidos» (según las categorías establecidas por el sociólogo Alfred Sauvy en 1952).¹⁵⁴

El filósofo posmoderno Jean-François Lyotard¹⁵⁵ observa por otra parte cómo la rebelión del pueblo colonizado afecta de lleno a su estructura social:

La autoridad que el padre ejerce sobre su hijo no soporta la partida al monte de este último; el joven toma la iniciativa, con o sin el consentimiento del padre y no sólo contradice su relación tradicional de subordinación a la autoridad paterna sino que triunfa sobre ella. Es más, son las propias hijas, en el seno de una familia muy patriarcal, las que escapan de la tutela de sus padres: Djamila Bouhired encarna hoy la participación de las mujeres tanto en la política como en el frente.¹⁵⁶

154. Aún en el 2008, cada región de África padece un drama asociado a la explotación, cuando no expolio y tráfico, de una materia prima: el hierro y el caucho en Liberia, la bauxita, fuente del aluminio, en Sierra Leona, los diamantes en Costa de Marfil, el petróleo en Nigeria o el coltán —del que se extrae el tantalio, necesario para fabricar condensadores de teléfonos móviles, ordenadores o cámaras digitales— en el Congo. Desde África es manifiesta la rotación de bloques que anticipaba Fanon: el conflicto no está entre el Primer Mundo occidental o capitalista y el Tercer Mundo oriental o socialista, sino entre el norte industrializado y el sur proveedor de recursos. Ahora es China, del Segundo Mundo, la que explota masivamente el Tercer Mundo africano.

155. Lyotard analiza la guerra de liberación de Argelia a lo largo de varios números de la revista *Socialisme ou Barbarie* (S ou B).

156. Jean-François Lyotard, «El contenido social de la lucha argelina», *Socialisme ou Barbarie* (diciembre 1957-febrero 1960), citado por Gérard Chaliand (2003: 308). Djamila Bouhired es una heroína de la Revolución argelina.

La emancipación del país oprimido se propaga a sus sectores sucesivamente amorzados: las y los jóvenes y las mujeres. Fanon también predice el desplazamiento del campo de violencia tras la liberación de los territorios coloniales a las minorías no ya de los países colonizados, sino de los países colonos.

De todos estos testimonios directos se desprenden cuatro niveles simultáneos de descolonización: 1) la liberación directa del conjunto del pueblo colonizado por la vía expedida de las armas y 2) el despojo, voluntario o forzoso, de la identidad colona; 3) la emancipación de las minorías colonizadas en el seno de su sociedad comúnmente patriarcal; y 4) el despertar de las muy diversas minorías en el seno de los países colonizadores.

En Euskal Herria, en plena *asfixia* económica, social y cultural del franquismo y estimulados por la Revolución cubana y la argelina y por la obra de Fanon, un grupo de jóvenes rompe con el Partido Nacionalista Vasco y funda ETA (Euskadi ta Askatasuna, es decir, patria vasca y libertad), que, ya en su I Asamblea (1962), se declara «Movimiento Revolucionario Vasco de Liberación Nacional». ETA se propone el reto de hacer frente tanto a la violencia estructural y represiva de la dictadura como al letargo y la falta de respuesta social en el seno del propio pueblo vasco. Para ello, en su primer manifiesto (mayo de 1962) afirma que «se deberán emplear los medios más adecuados que cada circunstancia histórica dicte», sin discernir entre lucha armada y no violencia activa. En el número 7 (1962) del órgano interno *Zutik* (En pie), un militante propone la *Satyāgraha* o resistencia no violenta de Gandhi, entre otras razones, porque atacar el régimen represor de Franco con métodos violentos sería llevar la lucha a su terreno y porque, así como la violencia plantea un dilema moral irresoluble, la no violencia atraería a mucha más gente. En el siguiente boletín otro militante le contesta: «cuando una masa de quinientos vascos sea capaz de manifestarse pública y silenciosamente por las calles de nuestras capitales nos uniremos a ellos arrastrando juntos todas las consecuencias: ¿es que está el pueblo vasco dispuesto a afrontar responsabilidades colectivas?». En la II Asamblea (1963) ETA se reivindica socialista (uniendo los frentes nacionalista y obrerista) y se define como «guerrilla de asfalto» (Bruni, 2001: 46). En la III Asamblea (1964) se aprueba la «aplicación a Euskadi de los principios de la guerra revolucionaria —liberados, células y mandos—» y por vez primera ETA se dirige a los artistas: «todo hombre por el hecho de serlo es político, obra políticamente y el artista no puede *no meterse en política*, sino que tiene la obligación vital de hacerla» (ibídem: 48-49, 58). En la IV Asamblea (1965) se habla abiertamente de la «espiral acción-represión-acción», y en la V Asamblea se abren los frentes político, cultural, obrero y militar. De ahí emanará ETA-V, el grupo que dará continuidad histórica a la organización. En todo caso, la virtualidad de ETA para esta época es la revelación (para la rebeldía) de los *sures* del norte: una federación socialista de las naciones periféricas de Europa.

TERCERA TRANSFORMACIÓN: LA ROTACIÓN DE LAS LÍNEAS DE QUIEBRA¹⁵⁷

La Tierra lleva años temblando y del *subsuelo* de las metrópolis, de las grietas hasta entonces invisibilizadas o justificadas de la segregación de la comunidad negra en Nor-

157. «Si un territorio acoge una sociedad, tiene que haber naturaleza para la producción, dos géneros para la reproducción, y varias generaciones. No hay elección. Las sociedades se las arreglan más o menos bien con esas tres líneas de quiebra [ecología, género y edad]. Pero para las otras tres líneas de quiebra —raza, clase y nación— hay posibilidad de elección: sociedades unirraciales o multirraciales, de clase y nacionales» (Galtung, 2003: 100).

teamérica o de los pueblos colonizados en Europa, de la subyugación de la mujer o de la marginación de la juventud, surgen los movimientos contraculturales (o *countercultures*).¹⁵⁸

El 1 de diciembre de 1955 en Montgomery (Alabama) Rosa Parks rehúsa levantarse de un asiento reservado para blancos: «Dicen que no me levanté del asiento porque estaba cansada pero mi cansancio no era físico: estaba cansada de ceder y ceder» (Ormazabal, 2009: 39). En 1960 los estudiantes negros de Greensboro (Carolina del Norte) ocupan las aulas para protestar contra la segregación y los estudiantes blancos de izquierdas organizan el movimiento activista SDS (Students for a Democratic Society), promotor de la democracia participativa y de la acción directa. En 1961 personas de raza negra y blanca se sientan juntas y *mezcladas* en el autobús que parte de Washington y cruza los estados sureños hasta Nueva Orleans: dan así comienzo los *Freedom Rides*. En 1962 la SDS toma el relevo de la New Left con la declaración de Port Huron.¹⁵⁹ En 1963 los profesores de psicología Timothy Leary y Richard Alpert son expulsados de Harvard por experimentar con LSD y psicodélicos; pocos años después, Leary funda el movimiento psicodélico. En 1964 estalla la revuelta del Free Speech Movement (Movimiento por la Libertad de Expresión) en el campus de Berkeley, Universidad de California. En 1965 el político y activista negro Malcolm X es asesinado y estalla la rebelión de los afroamericanos en el barrio Watts de Los Ángeles. En 1966 se funda el Black Panther Party (Partido Pantera Negra), que, desde las líneas de quiebra transversales, inscribe su causa, a diferencia del nacionalismo negro, «en la lucha de clases y no en la lucha de razas» (Seale, 1996: 72). En 1967 el movimiento *hippie* celebra su primer Be-In o festival en el parque Golden Gate de San Francisco. Ese año, en plena guerra de Vietnam, comienza la resistencia contra el reclutamiento militar y se celebra la marcha contra el Pentágono. En agosto de 1968, año del asesinato de Martin Luther King, tiene lugar la Marcha de Chicago contra la Convención Nacional del Partido Demócrata (con Lyndon Johnson en la presidencia), encabezada no sólo por estudiantes, también «por hippies, parias, militantes de los derechos civiles, desertores del hogar, del servicio militar, de la escuela —*drop-outs*— y freaks» (Baigorria, 2008),¹⁶⁰ así como por las y los activistas del Youth International Party (Partido Internacional de la Juventud, YIP), fundado en la navidad de 1967.

La contracultura es el programa de las y los *yippies*. Para éstos, «*party* no se traduce sólo como *partido* sino como *fiesta, celebración, carnaval, orgía*». Los *yippies* vinculan arte y política a través del Teatro de Guerrilla y otras acciones: convocan un *proto-flashmob*¹⁶¹ en la Grand Central Station, uno de los principales nudos de comunicaciones de Nueva York: piden a cientos de simpatizantes que acudan allí a una hora determinada y que simplemente se queden parados en medio de la muchedumbre en hora punta. En otra

158. «El término *contracultura* es una desafortunada traducción española del inglés *counter culture*. En inglés se diferencia entre *counter* y *against*; *against* es *contra*, en cambio *counter* significa *contrapeso, equilibrio por compensación*. En este sentido, el término inglés *contracultura* significa el intento de equilibrar la cultura occidental compensándola en aquellos aspectos cuya carencia está provocando su declive» (Racionero, 2002: 10).

159. Véase <http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Resources/Primary/Manifestos/SDS_Port_Huron.html>.

160. Véase <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4722-2008-07-26.html>>.

161. Habida cuenta de que el *flashmob* es un fenómeno cuyo inicio se sitúa en el año 2003 y que consiste en el encuentro y acción física de una red virtual de personas.

ocasión se cuelan en la Bolsa de Wall Street y arrojan centenares de billetes de dólar sobre los *brokers*. Aun así, es en la Convención Demócrata de 1968 donde llevan a cabo su acción más repercutida: allá se cuelan e intervienen proponiendo a un cerdo llamado *Pegaso* como candidato a la presidencia de los Estados Unidos (Home, 2002: 141-142). En el controvertido juicio celebrado en marzo de 1969, los *artistas* Lee Weimer, John Froines, Abbie Hoffman, Rennie Davis, Jerry Rubin, Tom Hayden y David Dellinger son acusados de conspiración «con intenciones de asesinato» (Baigorria, 2008).

El convulso 68 es conocido también por el invierno violentamente advenido durante la Primavera de Praga, por el Mayo parisino, por las primeras muertes en relación con ETA en Euskal Herria y por el 2 de octubre mexicano. En la antigua Checoslovaquia, el «socialismo con rostro humano» impulsado por Alexander Dubček, que promulga la participación del pueblo en la política local y nacional, libertad de prensa y cultura y favorecimiento de la iniciativa personal, es aplastado, como en Budapest, por un contingente de tanques y seiscientos cincuenta mil soldados del Pacto de Varsovia. En el Estado francés, las manifestaciones estudiantiles contra el Plan Fouchet (de mercantilización de los estudios), contra el imperialismo norteamericano en Vietnam y por la libertad sexual terminan con la intervención de la policía y el cierre de la Universidad de Nanterre. Las protestas se trasladan a la Sorbona y de ahí a las calles de París: las y los jóvenes levantan barricadas y los carros blindados toman la ciudad. Simultáneamente vienen sucediéndose movilizaciones en las fábricas que desembocan en una huelga general el 13 de mayo, secundada por 9 millones de trabajadores y trabajadoras y poniendo en jaque a De Gaulle. Al sur del *Hexagone*, el 7 de junio de 1968 el guardia civil José Pardines Arcay es muerto a tiros en Aduna por el militante de ETA Txabi Etxebarrieta cuando procede a identificarlo en un control de tráfico, y tres horas después Txabi Etxebarrieta es muerto por la Guardia Civil en otro control en Benta Haundi (Tolosa): se resumen en tres horas cuarenta largos años de conflicto. Y en México, el movimiento estudiantil es reprimido y masacrado el 2 de octubre por fuerzas gubernamentales y paramilitares en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco.

En conjunto, la insurgencia del Underground es una reacción al ideario y método racionalistas. El racionalismo —cuyo fundamento es la locución cartesiana «Je pense, DONC je suis» o «cogito ERGO sum»— menosprecia los sentidos como fuente de conocimiento, disocia idea de experiencia sensible y aspira a la consecución de una ciencia universal que deductiva y mecánicamente explique cualquier fenómeno. En cambio, el Underground «no busca la verdad, sino una experiencia psicológica; no pretende concatenar argumentos para deducir otros argumentos, sino que busca un estado de ánimo, una fusión [dialéctica, ecléctica, sintética] del concepto mental con el estado físico del cuerpo que lleve a un estado psicossomático nuevo» (Racionero, 2002: 9-10). Comunicado con el racionalismo, no ya como fin sino como método, el modernismo es en sí la doctrina de doctrinas de las causas finales, la idea llevada al ideal; y tal como el racionalismo procede, binaria y dicotómicamente, empezando por descartar la experiencia sensible, así actúa el modernismo, extrayendo una parte de entre el todo e inflándola, totalizándola, poniéndola en tensión con el todo circundante. En su caso, el posmodernismo desconfía de los grandes relatos, pero en vez de oponer *su* verdad, opta por «el relativismo cultural y el eclecticismo de estilos» (Parreño, 2006: 13, 47). Puede por tanto decirse que el Underground es al racionalismo lo que el posmodernismo a las vanguardias. Underground y posmodernismo, no obstante, no son discursos paralelos, sino más bien confluyentes. La lógica del posmodernismo «consiste en descubrir y deconstruir el sello contingente —político— de las juntas que articulan las

grandes narrativas» (Carrillo, 2001: 128), y es precisamente en esas junturas (que venimos llamando *líneas de quiebra*) de género, generación o gentilicio —misma *génesis*, diferentes conflictos— donde hacen aguas los relatos universales, verdaderos para todo tiempo y lugar.

UPPERGROUND Y QUINTACOLUMNISMO

En los años noventa se produce una doble inversión. Por una parte, el ideal de Leibniz y Descartes se ha materializado, aunque no como imaginaban: el sistema binario, redescubierto tres siglos atrás por Leibniz, se ha convertido en la lógica de la computación; el bit¹⁶² ha desencadenado la *mathesis universalis* que automatiza la información e interconecta los ordenadores. Por otra parte, la *psicodelia* ha sido usurpada por las pantallas: la sucesión ininterrumpida de imágenes, luces dinámicas, multicolores, pluscuamperfectas y el sonido envolvente, igualmente cambiante, sobrestimulan nuestra mente a través de los sentidos *pasivos* de la vista y el oído. En palabras de Suely Rolnik, «una *imagosfera* recubre hoy enteramente el planeta: una capa continua de imágenes que como un filtro se interpone entre el mundo y nuestros ojos, que los vuelve ciegos ante la tensa pulsación de la realidad» (2007: 106). Se consuma la «sociedad del espectáculo» que denunciara Debord —una relación social mediada por imágenes y una vida que deja de vivirse directamente para ser consumida como representación—.¹⁶³ El Underground es subsumido por el Upperground mercantil y mediático. De la misma manera que se esquilman los yacimientos se consumen las ideas para, a su vez, revertirlas en *consumibles*. Nada está a salvo. Tampoco la disidencia. La mercadotecnia tiene una doble virtualidad: rentabiliza todo, saca partido de todo y, al tiempo que lo usa, lo vacía de contenido y lo desecha. También la disidencia.

Alberto Korda,¹⁶⁴ autor del inmortal retrato a Ernesto Guevara, recuerda cómo en un documental llegó a ver a manifestantes defendiéndose de la policía con pancartas que llevaban aquella fotografía —«es lindo ver cómo una imagen se convierte en arma de lucha»—; o en la plaza de la Revolución en La Habana, detrás de la tribuna desde la que Fidel Castro anunció oficialmente la muerte del Che, reproducida a gran escala, «como de unos treinta metros». Pero Korda se lamenta asimismo de la reproducción de su retrato «como un producto consumible más, vacío de significado»: «Aunque ha sido un icono para los combatientes por la causa de la humanidad, las transnacionales del capitalismo persisten en su práctica de asimilar la imagen-mensaje y difundirla esterilizada, deformada, con valores del signo contrario». Esto mismo ocurre hoy con la *kufiyya* o fular palestino: la prenda disidente por antonomasia cuelga ya de las estanterías de Bershka y de Zara. Esta apropiación del signo no es en absoluto inocente, es tan *pirata* como la reproducción de un disco o un libro sin consentimiento de su autor o autora (en este caso, de su cultura y subcultura) para, además, lucrarse a su costa. Y la consecuencia es, con mucho, más profunda: mediante la mercantilización del Otro disidente «se le inculca hasta volverlo inocuo y se le incorpora hasta volverlo incorpóreo». El Otro «es redefinido y etiquetado por parte de los grupos dominantes, los medios de comunicación y las instituciones en interés, primero, del control social —se arquetipifi-

162. *Bit*: acrónimo de «binary digit» (dígito binario). Un bit es un dígito del sistema de numeración binario.

163. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, 1967 (<http://www.sindominio.net/ash/espect1.htm>).

164. Entrevista a Alberto Korda en *Diario Latino*, 08/10/94.

ca al Otro—, y segundo, de la renovación de las mercancías. Tal *apropiación* es al ámbito cultural lo que la expropiación es al ámbito económico. La presencia corpórea y activa del Otro periférico, así como sus atributos, son suplantados por la representación que se hace de ellos. Es de este modo que los grupos sociales son silenciados; o peor aún, son transformados en consumidores seriales de *simulacros de sus propias expresiones*. Oyen lo que ellos mismos dicen en un eco falso (distorsionado, mediado) al que no pueden responder» (Foster, 2001: 113-115).

No sólo son vaciadas de significado las prendas, también los contratos de las personas al otro lado del mostrador. Por esta razón se crea en el año 2001 *chainworkers.org*, una revista digital dirigida en un principio a las y los veinteañeros que trabajan en una de las muchas cadenas¹⁶⁵ comerciales a tiempo parcial, sin derechos sindicales, con horarios aleatorios y salarios ínfimos que impiden, por otra parte, su emancipación, los llamados *temp workers* (temporales) o *permatemp* (permanentemente precarios). Para Chainworkers el lenguaje es directo, nada de discursos grises: recurren al *subvertising*, a la «despublicidad de asalto», y los servicios que ofrecen son los siguientes: a) intercambio de informaciones sindicales; b) constitución de relaciones, de diálogo y *comunidad* entre las y los jóvenes que frecuentan la web; c) encuesta para detectar nuevas reivindicaciones; d) asistencia jurídica; y e) producción de un imaginario-ideario subversivo.¹⁶⁶

De Chainworkers parte asimismo la iniciativa MayDay con intención de actualizar el tradicional Primero de Mayo y dar el protagonismo a las nuevas figuras sociales: del proletariado «al *precariado* (empleadas y empleados a tiempo parcial, sin garantías) a los migrantes y al *cognitariado* (precarios y precarias cuya producción es inmaterial)» (Fernández de Rota, 2007), al margen del «permanente reformismo de los sindicatos, fundamentado en el aumento de salarios, que ha contraído su irreversible degeneración burocrática y la pervivencia del capitalismo» (Castoriadis, 2005: 54). Así, el MayDay constituye «una acción *no representacionista*, es decir, artísticamente *no representacional* y políticamente *no representativa*» (Raunig, 2007: 96). La primera manifestación MayDay se celebra en el 2001 en Milán, estimulada por las fiestas *rave* de Reclaim the Streets! Hoy el MayDay es «una proliferación de creatividad y una mezcla de *adbusting* [desviación de la publicidad], *culture jamming* [activismo cultural] y propaganda política» (ibídem: 97).

Y complementando y completando el trabajo de Chainworkers, el grupo Yomango recupera lo usurpado por las cadenas comerciales, comenzando por el logo de la firma Mango. Como alternativa al *engranaje* de una cadena que factura mil millones de euros en un centenar de países, Yomango ofrece el *desgranamiento*, objeto a objeto, empleado a empleada, como estilo de vida. Frente a un mercado que engulle «ideas, expresiones, vestidos, gestos o sexualidad y un comercio que se apropia de los deseos, expectativas y experiencias para devolverlas de forma ajena, convertidas en *cosas* que cualquiera puede comprar», Yomango propone «*reapropiarse* de lo expropiado para devolvérselo al común».¹⁶⁷ Y frente a las «grandes y asépticas áreas comerciales que se presentan como los nuevos espacios públicos y que son en realidad un contradictorio engendro —espa-

165. *Cadena*: conjunto de establecimientos, instalaciones o construcciones de la misma especie o función, organizadas en sistema y pertenecientes a una sola empresa o sometidas a una sola dirección. «Al principio el trabajo se hacía con cadenas, después en la cadena [fordismo], y ahora, para una gran cadena [posfordismo]: ChainWorkers, ¡romped vuestras cadenas!»

166. Véase <http://www.sindominio.net/afe/dos_mediactivismo/CHW0.pdf>.

167. Véase <<http://yomango.net/book/export/html/109>>.

cios públicos privatizados—», Yomango plantea la transgresión mediática, lúdica y festiva del código que implícitamente coarta el tránsito, el comportamiento y cada movimiento en dichos espacios, y como quienes antaño ponían flores en los fusiles, *invita a la fiesta* a la variedad de personas uniformadas —guardias de seguridad, azafatas, cajeras, camareros, cuidadoras—, cohortes, en la mayoría de los casos, de la multitud precaria, con bajo sueldo, dividida y no sindicada y sin derecho a huelga.

Conclusión

En la primera década del siglo XXI se consuma la dilución del sujeto colectivo y organizado en la multitud de subjetividades fragmentadas (al tiempo que reconectadas a través de Internet). Se diluye el sujeto y se escamotean sus tácticas: en medio de la «contracumbre del G-8» en Génova (2001), que desemboca en violentos enfrentamientos entre manifestantes y carabineros, que se cobran la vida del joven Carlo Giuliani, los Tute Bianche —activistas *antidisturbios* no violentos de buzos blancos, cascos, máscaras antigás y parapetos de gomaespuma, neumáticos y escudos caseros— deciden disolver su táctica grupal «de la desobediencia civil a la desobediencia social»: de Tute Bianche a Disobbedienti. Así, las y los Desobedientes buscan infiltrar investigación y acción sobre las nuevas líneas de quiebra de la posmodernidad y del posfordismo:

- Contra la precariedad: la redistribución y reapropiación del trabajo (en comunión con Chainworkers y Yomango).
- Contra la restricción y extranjería: nuevos derechos de ciudadanía para las y los migrantes.
- Contra la guerra como prepolítica: la solidaridad y la diplomacia desde abajo (Expósito, 2005).

El cuerpo inerte —el cuerpo como arma— deja de interponerse en la máquina, como preconizara Thoreau, ratificara Savio y *corporeizaran* millares de activistas a lo largo y ancho del planeta. El cuerpo ahora se *incorpora* a la máquina, pero a la manera de la *termita*, «reseteando espacios llenos»: la *resistencia de vanguardia* deviene en *quintacolumnismo*.¹⁶⁸

Desde el interior de la globalización, que «implica la creciente ausencia de dominio sobre la vida de las personas por parte del estado-nación y su entrega a las manos privadas de las corporaciones transnacionales» (Cibergolem, 2005: 48), el quintacolumnismo es el trabajo cotidiano, relacional y reticular, artivista y *co(i)nspirador*, de reversión de los valores materialistas en valores humanos, de deconstrucción de la guerra en razón del más fuerte y de progresiva enculturación de la solidaridad y del diálogo, de transmutación de la globalización capitalista en la «República Global» —en expresión de Andoni Alonso e Iñaki Arzoz—, una propiedad de propiedades públicas y de conocimientos y recursos compartidos a escala global, un *autogobierno* de conciencias autónomas y no mediadas, creativas, un *transgobierno* horizontal y *nético* (en red y ético).

168. El dúo artivista Cibergolem (Andoni Alonso e Iñaki Arzoz) ha recuperado y *reconquistado* el vocablo militar *quinta columna*, acuñado por el general franquista Emilio Mola para designar al contingente que, infiltrado en el interior de Madrid, facilitó el acceso a la ciudad de las cuatro columnas asediadoras.

HACIA LA REALIZACIÓN SOCIAL

Sobre el 'Site Specific' político (y concreto) del Dia-Tekhnē: el Pueblo Vasco o Euskal Herria

Hemos sabido a lo largo del capítulo IV de los bombardeos de Otxandio, Durango y Gernika, a los que seguiría, durante cuarenta años, el silencio cementerial sobre todo atisbo de verdad. En los años sesenta Agustín Ibarrola dibuja clandestinamente las celdas y la tortura desde el penal de Burgos. Los atentados contra el infame comisario Melitón Manzanos (1968), y contra el almirante y primer presidente del Gobierno franquista, Luis Carrero Blanco (1973), son celebrados. En relación con la muerte de Manzanos, 16 militantes de ETA son juzgados por un consejo de guerra que emite nueve sentencias capitales. El eco del llamado Proceso de Burgos rebasa los muros españoles y Sartre (1995) prolonga su crítica descolonizadora:

A la universalidad abstracta del humanismo burgués se opone la universalidad particular del pueblo vasco. La cultura vasca debe ser una *contracultura* de rechazo al universalismo centralista: la praxis política del hombre vasco que no puede afirmar su soberanía hasta que su país no sea soberano.

La Transición española absuelve y reintegra al anterior régimen,¹⁶⁹ y la Constitución de 1978 es apoyada por poco más de un tercio del electorado de la Euskal Herria peninsular¹⁷⁰ (Vicente Ameztoy retrata a Iberia doliéndose de un *huevo* a la altura vasca de su *cabeza* [1978]), si bien se van dando avances democráticos: el Estatuto de Autonomía (que fuera plebiscitado en la II República y abortado con la guerra) es refrendado en 1979 por una mayoría de votantes (53,96%), seguida de una alta abstención (40,23%) promovida por el MLNV (Movimiento de Liberación Nacional Vasco).¹⁷¹ Así y todo, ETA persiste en el forzamiento al Estado español a la negociación política¹⁷² asumiendo

169. Por iniciativa de la parlamentaria del Bundestag Petra K. Kelly, en 1987 Alemania pide perdón a Gernika por el bombardeo a cargo de la Legión Cóndor, mientras que el Estado español no sólo no se da por aludido sino que tarda otros veinte años (2006-2007) en abrir el *libro de historia* interrumpido en 1936.

170. La Euskal Herria peninsular (diferenciada de la Euskal Herria continental bajo administración francesa) se refiere al conjunto del País Vasco y (la Alta) Navarra (bajo soberanía del Estado español). De un total de 1.913.980 electoras y electores, votan a favor 661.412. La abstención es mayoritaria (http://narros.congreso.es/constitucion/elecciones/referendos/ref_consti.htm).

171. El artículo I del Estatuto de Gernika es explícito: la puerta está cerrada, pero hay una llave: «El Pueblo Vasco o Euskal Herria, como expresión de su nacionalidad, y para acceder a su autogobierno, se constituye en Comunidad Autónoma dentro del Estado español bajo la denominación de Euskadi o País Vasco [diferenciado de la Comunidad Foral de Navarra], de acuerdo con la Constitución y con el presente Estatuto, que es su norma institucional básica». (http://es.wikisource.org/wiki/Estatuto_de_Autonom%C3%ADa_del_Pa%C3%ADs_Vasco_de_1979).

172. Los puntos de la negociación quedan establecidos, en primer lugar, en la Alternativa KAS (18 de agosto de 1976): «I) amnistía total para presos y exiliados políticos vascos; II) libertades democráticas plenas; III) Estatuto Nacional de Autonomía que observara el reconocimiento del derecho de autodeterminación; IV) retirada de las fuerzas represivas; y V) mejora de las condiciones de vida de las clases populares»; y, en segundo lugar, en la Alternativa Democrática (abril de 1995): «I) el reconocimiento de Euskal Herria, del derecho de autodeterminación y de la unidad territorial; II) el respeto del resultado del proceso democrático que se abrirá en Euskal Herria».

en minoría la vanguardia de la masa social, tal como anunciaba veinte años antes, sólo que en las calles no hay quinientas sino diez, veinte y hasta treinta veces quinientas personas reclamando sus derechos en manifestaciones o instituyéndolos en multitudinarias jornadas a favor del euskera. Por si fuera poco, ETA amplía su punto de mira de los estamentos militares y represores continuistas a los civiles inermes: de la violencia revolucionaria o contrarrepresiva se desliza a la violencia terrorista. El *happener* político y precursor del artivismo Joseph Beuys declara en 1986:

Los vascos quieren que el cuerpo de la sociedad sea como una obra de arte. Pero el terrorismo obstaculiza estos intentos, ya que proporciona a los poderes mayores nuevos argumentos para actuar como un Estado militar. El capitalismo está feliz de tener el terrorismo.¹⁷³

A las palabras de Beuys les siguen las declaraciones de diferentes pensadores y revolucionarios del Tercer Mundo. Desde el Salvador, en 1988, un año antes de su asesinato, Ignacio Ellacuría escribe en implícita alusión a ETA:

En el Primer Mundo no se dan actualmente los supuestos de invasión militar o de tiranía política, aunque pueden darse los de represión policial o de otro orden. Este supuesto no es suficiente para responder a él de forma violenta, máxime cuando se da un orden suficientemente democrático que permite otras formas de lucha no armada y mucho menos terrorista. [...] El principio de proporcionalidad sostiene que los bienes culturales se logren por medios culturales o los políticos por vías políticas. Quitar la vida a otro no guarda proporción con los objetivos étnico-culturales, clasistas o políticos, menos aún cuando existen medios proporcionados para tales fines. (Ellacuría, 1988)

Desde la vecina Nicaragua manifiesta en 1992 el poeta Ernesto Cardenal: «Las revoluciones violentas, la lucha armada, las guerrillas están pasadas de moda. El Partido Sandinista ha dicho que no piensa volver a las armas. Y en el mismo El Salvador han visto que la lucha armada no sirve. La solución hoy es la negociación».¹⁷⁴ Al poco de la insurrección de 1994, el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) decide escuchar al pueblo, que pide «un acuerdo entre guerrilleros y malos gobiernos sin matazón» (6.^a Declaración de la Selva Lacandona), y es haciendo caso a la gente inermes como se ganan la simpatía de una red de colectivos de todo el planeta al tiempo que *quitan el pasamontañas a la democracia*. En diciembre del 2002 el subcomandante Marcos se dirige a ETA: «Consideramos justa y legítima la lucha del pueblo vasco por su soberanía, pero esa noble causa, ni ninguna, justifica que se sacrifique la vida de civiles. No sólo no produce ganancia política alguna sino que el costo humano es impagable». ETA evita una respuesta directa y reprocha al *sub* «inmiscuirse en las decisiones tomadas por otra organización revolucionaria o rebelde» y, por eso, «una falta de respeto hacia el pueblo vasco», a quien, por otra parte, «ETA está siempre dispuesta a escuchar, hablar y dialogar, respetando su voluntad y la de sus organizaciones». Marcos replica que «quien se toma [a sí mismo] en serio, acaba por pensar que su verdad debe ser verdad para todos y para siempre y, tarde o temprano, dedica su esfuerzo no a que su verdad nazca, crezca, dé frutos y muera (porque ninguna verdad terrenal es absoluta y eterna), sino a matar a aquellos que no acatan esa verdad», y

173. «La tragedia cultural-histórica del continente europeo», *Flash Art* (mayo-junio 1986).

174. Suplemento cultural *Tres Mil*, 139, del *Diario Co Latino*, 19/12/92.

sentencia: «nuestra lucha tiene un código de honor, heredado de nuestros antepasados guerreros, y contempla, entre otras cosas, respetar la vida de los civiles (aunque ocupen cargos en los gobiernos que nos oprimen), el no recurrir al crimen para allegarnos de recursos y el no responder con fuego a las palabras». ¹⁷⁵ El propio Fidel Castro concluye meses después:

La violencia no parece ser el camino. Hay un cambio en las conciencias. Ahora, la gente de las capas medias está jugando un papel muy importante, son peligrosas: tienen conocimiento. El surgimiento y la masificación de Internet han dado a las capas medias enormes posibilidades de transmitir mensajes y conocer más. Gente de las capas medias organizó la protesta de Seattle en 1999 y dio una batalla que no fue bélica. Bélicos eran los métodos de represión. En Quebec y en Davos ocurrió lo mismo. No debe haber guerra aunque debamos luchar: la guerra no resuelve. ¹⁷⁶

La propia base civil del MLNV apunta en esta dirección: «A día de hoy [...] la referencia son las estrategias basadas en la acumulación heterogénea e interclasista de fuerzas y la construcción de amplias mayorías sociales». ¹⁷⁷ Aun así, ETA sigue erigiéndose en solo y último bastión de la *vanguardia moderna* armada.

Durante las pasadas décadas ETA ha pasado de ser *sujeto* a ser *objeto de* la negociación política y ya a estas alturas *obstáculo para* la negociación política. Tal *disfunción* se corresponde con su deriva estratégica: de la desestabilización política mediante golpes que atentaran directamente contra la estructura ejecutiva (y ejecutora) del Estado pasa a la desestabilización social (implicando víctimas civiles), de ahí a la «socialización del sufrimiento», la ampliación a todas luces *terrorista* del objetivo militar a sectores civiles —ediles, periodistas, juristas, docentes, industriales— que aboca a la amenaza informe, difícilmente mensurable, directa en muchos casos, potencial en la mayoría, que la Coordinadora Gesto por la Paz define como «violencia de persecución» (2000) y que condena a la angustia y al aislamiento a casi 20.000 personas (42.000 si sumamos agentes policiales y funcionarios de prisiones). ¹⁷⁸

Ahora bien, una vez que ETA acepte plegar su estrategia a los requerimientos de las bases civiles —de la lucha armada de vanguardia a la acumulación intermedial de fuerzas políticas—, la paz podrá estar algo más cerca, pero seguirá estando lejos:

- Aunque se apague la violencia directa, el conflicto persistirá en la correlación de fuerzas que obligará al frente soberanista social, cultural y político a una táctica de

175. Véanse <<http://www.sodepaz.net/modules.php?name=News&file=article&sid=236>> y <<http://www.uv.es/~pla/terrorisme/etamarco.htm>>.

176. *Diario Clarín*, 01/06/03 (<http://www.clarin.com/diario/especiales/entrevistas/castro/entrevista.htm>).

177. *Documento para debate. Clarificando la fase política y la estrategia*, 2009, 42 (<http://www.gara.net/agiriak/eztabaidarakotxostena-eu-es.pdf>).

178. La Coordinadora Gesto por la Paz de Euskal Herria inicia la campaña contra la «violencia de persecución» en el 2000 (<http://www.gesto.org/pdf/violenciapersecucion.pdf>), y en el 2004 edita y distribuye el documento *Perseguidos*, que enuncia y denuncia las siguientes cifras: 24.000 policías y 800 funcionarios de prisiones, 15.000 empresarios (extorsionados), 1.250 políticos, 400 periodistas, 350 jueces y fiscales y 200 intelectuales y profesores. La estimación no incluye a industriales, constructores o ingenieros no ya implicados sino *implicables* en la construcción de infraestructuras como la polémica Y vasca para el tren de alta velocidad.

resistencia horizontal insistente y noviolenta —*Satyāgraha*— que desargumente todo ataque represivo y mediático por parte del Estado.

- Si el frente soberanista escrupulosamente político y democrático presiona al Estado a la mesa de negociación, dicha mesa será un espacio de diálogo, sí, pero de *diálogo negativo*, esto es, una correspondencia no aditiva o de construcción recíproca, sino restrictiva, de cesiones mutuas, marcadas no por la certeza de las pérdidas concretas sino por la amenaza de las pérdidas potenciales (en ausencia de violencia, más materiales y simbólicas que propiamente humanas).
- En el caso de que el Estado acepte el derecho del «Pueblo Vasco o Euskal Herria, como expresión de su nacionalidad» —como rezan las primeras palabras del Estatuto de Gernika—, a constituirse autónomamente fuera del marco constitucional español, el mapa político se verá alterado, pero —esto nos devuelve al principio— quedará por abordar, moral y cívicamente, el otro mapa, latente y aún incandescente, del sufrimiento humano, las marcas que las transcripciones violentas del conflicto político han inferido en las sociedades vasca y adyacentes: 828 personas muertas por ETA, de ellas 485 miembros de las Fuerzas Armadas y Cuerpos Policiales y 343 civiles;¹⁷⁹ y 175 muertos por los distintos cuerpos policiales y grupos parapoliciales o de extrema derecha, 66 de ellos en acciones de terrorismo de Estado¹⁸⁰ y 109 en manifestaciones, por agresiones de *ultras*, en controles o bajo custodia en dependencias policiales,¹⁸¹ situación esta última a la que se atribuyen entre 5.000 y 7.000 casos de tortura.¹⁸²

Para realizar la «obra de arte social» que vislumbra Beuys en y desde el seno del Pueblo Vasco, son imprescindibles: a) la resistencia noviolenta no tanto frontal como *quintacolumnista*, infiltrada y reticular, en el ciberespacio y en la trama y urdimbre asociativas; b) el diálogo, pero no implícitamente competitivo y disyuntivo que aboque a un ganador y un perdedor o dos perdedores, sino conjuntivo y creativo, que invente entornos donde todas las partes salgan ganando;¹⁸³ y c) necesariamente, la reconciliación. Ahotsak, grupo transpolítico de mujeres vascas, proponía en abril del

179. Cifras del Ministerio del Interior del Gobierno español a partir de los datos facilitados por la Subdirección General de Atención al Ciudadano y de Asistencia a las Víctimas del Terrorismo (http://www.mir.es/DGRIS/Terrorismo_de_ETA/ultimas_victimas/p12b-esp.htm). La Guardia Civil habla de 855 víctimas incluyendo la *kale borroka* (o lucha callejera).

180. *Informe sobre víctimas del terrorismo practicado por grupos de incontrolados, de extrema derecha* [BVE, Triple A, GAE] y *el GAL*, presentado en junio del 2008 por la Dirección de Atención a las Víctimas del Terrorismo del Departamento de Interior del Gobierno vasco.

181. *Informe sobre víctimas de vulneraciones de derechos humanos derivadas de la violencia de motivación política*, presentado en junio del 2008 por la Dirección de Derechos Humanos del Departamento de Justicia, Empleo y Seguridad Social del Gobierno vasco.

182. Se estima en más de doscientos la suma de fallecidos en enfrentamiento armado, por la explosión de sus propias bombas, en prisión, en el trayecto de visita de familiares a las cárceles o en otras circunstancias relacionadas con el conflicto, según datos aportados por Sabino Ormazabal en *Un mapa inacabado del sufrimiento* (2003).

183. De ser aplicadas las seis cláusulas del *Agreement* sobre temas constitucionales en Euskal Herria, se desactivaría sustancialmente el conflicto. En concreto, la sexta cláusula dice que, independientemente de que los ciudadanos decidan si se mantienen unidos al Reino Unido o se integran en una «Irlanda unida y soberana», tienen el derecho inalienable de identificarse como irlandeses, británicos o ambos; y tienen derecho también a poseer cualquiera de las dos nacionalidades o ambas.

2006, recién anunciada la tregua, la apertura de una nueva etapa de acuerdo con tres premisas:

la consecución de la paz como exigencia colectiva y prioridad política; la búsqueda de un escenario democrático que garantice el desarrollo y materialización de cualquier proyecto por vías políticas y democráticas [se sobrentiende: noviolentas]; y el compromiso a respetar y establecer las garantías democráticas necesarias y los procedimientos políticos acordados para que [la voluntad y] la decisión de la sociedad vasca de transformar, cambiar o mantener su actual marco jurídico-político sea respetada y materializada y, si fuera necesario, tenga su reflejo en los ordenamientos jurídicos.¹⁸⁴

Y el visionario Jorge Oteiza (1994) había ido aún más allá trece años antes: «Esperaba colocar en *Bentaundi* cristianamente, como una Cruz en movimiento, mi Estela memoria a Txabi Etxebarrieta, poeta ideólogo, entrañable compañero en nuestro Frente Cultural de Artistas Vascos, primer caído en 1968 en la resistencia al franquismo, y sugería en reconciliación placa y una cruz donde fue muerto guardia civil José Pardines Arcay en Aduna». La configuración inmediata de las intersecciones interpersonales e intergrupales de la multitud popular y cívica —vocación y práctica del DIA-TEKHNĒ— y la unión, en último término, de los extremos de nuestra trágica historia contemporánea, mediante una *cadena humana* (*eslabón* a su vez de la entera *malla* social) como alentaba Oteiza,¹⁸⁵ son todavía retos por asumir.

Sobre el 'Site Specific' artista (y genérico) del Dia-Tekhnē: el Laboratorio-Taller

El DIA-TEKHNĒ, a través de la Plástica Relacional y del BatzArt o Asamblea CreActiva, sofisticada (al tiempo que *rehabilita*) el ejercicio de la democracia mediante la activación tanto de diálogos como de interacciones, ambos circulares e inclusivos, fundamentados en las vivencias y criterios concretos, subjetivos, tanto individuales como colectivizados, y a poder ser, decantados de las sujeciones ideológicas abstractas impuestas tanto por los partidos políticos como por los medios de comunicación. El DIA-TEKHNĒ se enmarca en el artivismo o acción pública a través del arte, y concretamente en el formato participativo, experimental y empoderador del Laboratorio-Taller. Y en cuanto Laboratorio-Taller, funciona como un generador conceptual y un dispositivo operativo adaptable a cualquier circunstancia y lugar.

El DIA-TEKHNĒ contradice paradójicamente su *tecnicidad*, la tópica cualificación del arte; no en vano, la primera acepción de la palabra *arte*, asociada a su origen griego *tekhne* y patente en la palabra *técnica*, es «capacidad o aptitud, habilidad o pericia para hacer algo», lo que de facto coarta y limita la participación, cuando el acceso de cualquier persona, independientemente de su edad, procedencia, condición o capacidad,

184. Declaración presentada en San Sebastián el 8 de abril del 2006 y publicada, entre otros diarios, en *Gara*, al día siguiente.

185. «Con motivo del cumplimiento del 25 aniversario de las primeras muertes producidas por la violencia de carácter político relacionada con Euskal Herria, José Ángel Pardines y Txabi Etxebarrieta, varios grupos pacifistas (Denon Artean, Grupo por la Paz de Irún y Gesto por la Paz) convocan una cadena humana con objeto de unir los dos puntos en los que se produjeron estas muertes» (<http://www.gesto.org/cronologia1993.htm>). El acto no se celebra debido al mal tiempo y queda suspendido indefinidamente.

debería ser libre y volitivo, esto es, condicionado única y exclusivamente a la voluntad individual de participar o no. Por eso, el *diálogo a través del arte* no se restringe a aquellas o aquellos que tienen cualidades artísticas, sino que se ofrece a toda persona, independientemente de su aptitud, sin objeción alguna: se *democratiza* el arte. No nos referimos a su expectación, como si accediéramos gratuitamente a un museo, ni tampoco a su asequibilidad, por multiplicación de una misma obra como resultado de procesos reprográficos; hablamos más bien de la extensión de su propia práctica, de la apertura del ejercicio creativo y plástico a aquel o aquella que lo desee. Y no se queda ahí: en entornos de conflicto sociopolítico abierto, este arte de libre participación sirve además de entrenamiento en procesos *democráticos*, ya que colectivamente dota a las y los ciudadanos de recursos creativos de colectivización y de emancipación, tanto personal como grupal.

Las distintas modalidades de DIA-TEKHNĒ se articulan sobre un proceso de *socialización*, entendida no sólo como fin —una *promoción de las condiciones, a nivel social, que favorezcan a los seres humanos el desarrollo integral de su persona*—, sino, sobre todo, como proceso, esto es: un tránsito del punto de vista y experiencia individual o *prosocial* al punto de vista y experiencia colectiva o social. El DIA-TEKHNĒ es un *arte social* en la medida en que instituye *sociedad* a través de la cultura e imaginario del diálogo entre contiguos y diferentes y prefigura, en definitiva, una doble *realización social*: realiza la sociedad por cuanto estimula la inclusión de toda persona, así como su participación y *asociación* (o relación), y se realizan las personas al ver *realizada* su construcción, tanto la individual *socializada* como la grupal *asociada*, deviniendo la una en la otra, en un conjunto *caosmótico*.

Más allá de las representaciones por la paz, el DIA-TEKHNĒ, en tanto en cuanto vincula arte y diálogo, es rigurosamente *proceso de paz* en sí mismo.

VI. Ampliación del imaginario — para el abordaje de conflictos

Una vez que las palabras no sirven al diálogo, es recomendable un saneamiento de la comunicación mediante lenguajes alternativos. *Dia-Tekhnē*, esto es, *dialogando a través del arte*, se transforma de inmediato nuestra visión de la realidad, con lo que de vuelta al habla aportamos perspectivas, nociones y aire fresco a nuestro lenguaje. Con todo, por muy blanco y vacío que estén el papel o el lienzo, nunca empezamos de cero: ya nuestra enculturación viene mellada por raciocinios o modos de pensar que potencialmente obstaculizan el diálogo, como, por ejemplo, la noción dicotómica o disyuntiva de cuanto confluye en la realidad, el par primitivo¹⁸⁶ *bueno-malo* o su versión *seguridad-amenaza*. En la primera parte de este capítulo descubriremos la base epistemológica del imaginario lineal y disyuntivo, sacando a la luz sus contradicciones y neutralizando con ellas su justificación. Y en la segunda parte, añadiremos puntos de vista a la percepción lineal y bipolar hacia imaginarios circulares, reticulares y relacionales.

DEL IMAGINARIO DICOTÓMICO Y LINEAL EN BLANCO Y NEGRO...

Dualismo (contradicción cosmológica)

El pensamiento dualista escinde la realidad en dos categorías contrapuestas —ser y no ser, éxito y fracaso, vida y muerte, iluminación e ignorancia, etc.—, y si bien establece este tipo de distinciones con la intención de elegir una sobre otra, tal disyuntiva, no obstante, resulta ilusoria porque, en el fondo, ambos extremos son interdependientes, de modo que cuando nos inclinamos hacia uno de los polos, al mismo tiempo, fortalecemos inadvertidamente el polo opuesto.

David Loy (2000: 32)

Si invocamos un dualismo es para recusar otro.

Gilles Deleuze y Félix Guattari (2005: 47)

186. Desde que somos conscientes (y antes intuitivamente), tendemos a comprimir la realidad en dos únicos bloques desiguales: lo que nos hace bien (restringido, lo conocido) y lo que nos hace o puede hacer daño (potencial, amplio, lo desconocido).

La complejidad de la realidad, o del conjunto dinámico e interactivo de todo cuanto la participa, ha inspirado una no menos compleja variedad de cosmogonías tratando de explicarla. No obstante, se *infiltran* con más facilidad aquellos raciocinios consistentes en la simplificación del mundo y que, según su misma lógica simplificadora, se resumen en dos grandes familias:

- Una cosmogonía abstracta, monista, la síntesis o juntura de todas las partes hacia la unidad —«todo es (o se remite a) una misma cosa»—.
- Y otra concreta, dualista, la partición del todo a través de sucesivas dicotomías y descartes hacia la unicidad —calidad de único—.

Estas teorías no suponen un problema en sí, aunque sean potencialmente problemáticas; el problema radica en el uso que se hace de ellas.

El monismo rota en torno a un eje supremo, su posición es estática, no se desplaza desde el punto de referencia; el dualismo en cambio es dinámico, se separa del punto de partida trazando una circunlocución mediante discursos dicótomos que sucesivamente resuelve con una exclusión-opción y un nuevo dilema hasta topa con el núcleo indivisible. Como sea, tales formas de pensar, especialmente la dualista, condicionan no ya nuestra percepción de los conflictos —enfrentamiento entre dos adversarios—, sino su solución —la disyuntiva ganar o perder—.

Por ser el dualismo la «menos simple» y la más cotidiana de las cosmogonías, vamos a tratar de analizarlo y descubrir, y si acaso extirpar, su parte de problema.

Según su definición oficial, el dualismo «considera que el universo está formado y mantenido por el concurso de dos principios distintos, igualmente necesarios y eternos, y por consiguiente independientes uno de otro». Pero esta definición es ambigua y, sin quererlo, cae en una trampa inherente a la dicotomía, la contradicción. Si dos principios son igualmente necesarios para la formación y mantenimiento del universo, éstos son, de facto, interdependientes. Sería más correcto decir que el universo se forma y mantiene por la complementación y compleción de dos principios unitarios y opuestos. La consideración de tales elementos conformadores del mundo como *independientes entre sí* los predispone a ser valorados por separado, como si pudieran prescindirse. La interdependencia los hace imprescindibles; la independencia, en cambio, prescindibles.

La vida se explica y resuelve por sucesivas cópulas de opuestos, lo femenino con lo masculino.¹⁸⁷ El conflicto se plantea (nivel 1) cuando dos elementos se afirman negándose mutuamente —el éter existe por contraste con la materia, el vacío en contraste con la masa, la luz en oposición a la sombra—. Y se agrava (nivel 2) cuando se prescinde del todo para quedarse con las partes:

- Fragmenta la realidad aparentemente inasible en sucesivas dicotomías¹⁸⁸ porque supone que se entiende mejor por separado.

187. Argumento cuya utilización como arma arrojadiza contra la libertad de opción afectiva es imprudente. Cuando se cuestiona el deseo hacia una persona del mismo sexo, se incurre en la contraposición arbitraria de dos elementos consustanciales a la vida, en este caso, además, no pertenecientes al mismo orden: la procreación y la afectividad.

188. En sucesivas dicotomías, el todo es dividido en materia e inmaterial, y la inmaterial en éter irracional y racional (mente). La razón dicotómica esencial se diluye en el axioma einsteiniano «materia igual a energía superconcentrada y energía igual a materia superdiluida», principio de relatividad

- Se obceca en la diferencia y desatiende el todo común a todo.
- En lugar de comprender el entorno en su globalidad, lo aborda angularmente (desde uno de sus ángulos) o parcialmente (desde una de sus partes).
- Crea pares duales por oposición y considera cada parte como una categoría autónoma e independiente —espíritu y materia, alma y cuerpo—.

Esta extracción arbitraria de la realidad suele traer graves consecuencias (nivel 3). Por si no bastara con anteponer las partes al todo, se establecen disyuntivas entre las partes sometidas a oposición —elige o impone una y excluye la otra—:

- Establece juicios de valor —yo/otro, propio/ajeno, bueno/malo, positivo/negativo— o categorías discriminatorias o subordinantes en función del género, opción afectiva, opción sexual, edad, condición o clase, procedencia, raza, religión, etc.

No obstante, la valoración de las partes sobre el todo es ilógica por cuanto plantea (a posteriori) o se sustenta (a priori) en severas contradicciones. Ilógica porque, siendo la contradicción «afirmación y negación que se oponen una a otra y recíprocamente se destruyen» y resultando de ella *cero*, deducimos que cualquier razonamiento basado en una contradicción carece de lógica, porque su discurso no lleva a ningún sitio, porque su *razón* es igual a nada:

- Dos elementos que se afirman por oposición se necesitan mutuamente: la luz necesita de la sombra para alumbrar; el hueco necesita de la masa para estar vacío. La imposición de uno sobre el otro destruye a ambos. La luz blanca absoluta sería tan ciega como la oscuridad más abisal; no sólo no apreciaríamos matices, sencillamente no podríamos ver.
- La suma de dos elementos considerados iguales da un conjunto: la suma simple es $1 + 1 = 11$, valorando todavía la autonomía de cada elemento; y la suma compleja, cooperativa, previa a la disección que ahora tratamos de reparar, sería algo así como $1 + 1 = \square$ ($\Gamma \perp$). $\Gamma \perp$ representa la reciprocidad y \square una compleción sobre sí mismo o entero mayor a la suma de las partes. Si añadimos la noción de flexibilidad, las partes se comban (+) y se matizan las aristas hasta cerrarse en círculo —O—. Dos elementos opuestos pueden compensarse mediante una alternancia de restas y sumas: $-1 + 1 = \emptyset + 1 = 1$; pero su suma simple deviene resta, una compensación negativa, la anulación mutua $(+1) + (-1) = \emptyset$ (cero, nada). Viene a cuento la aserción gandhiana «ojo por ojo y el mundo se quedará ciego».

que más adelante (véanse los apartados «El lugar físico» y «El lugar cultural» del capítulo VII) nos ayuda a explicar la interdualidad vacío-lleño en la topografía vasca y en la escultura oteiciana. De igual modo, la dicotomía que se aplica en segundo nivel al éter racional e irracional pierde sentido frente a la hipótesis Gaia (véase el apartado «Mitología relacional» de este mismo capítulo). No obstante, nos interesa más la noción de relatividad* que una concepción monista de la realidad entendida única y exclusivamente como energía.

* Relatividad tomada en sus dos acepciones fundamentales: 1) Cualidad de relativo: que guarda relación con alguien o con algo y que no es absoluto. 2) Teoría que se propone averiguar cómo se transforman las leyes (físicas) cuando se cambia de sistema de referencia.

- Es absurdo partir del todo aglutinante —PAN—¹⁸⁹ para ocuparse de sus partes diseccionadas: del pan no puede obtenerse harina, agua o sal. Analizado al revés, de poco valen las partes por separado: sólo con harina no puede hacerse pan; es más, debe haber una transformación de cada parte hacia estadios diferentes —la molienda del cereal—; incluso darse una interacción sinérgica —la mezcla de harina y agua— y las condiciones de ambiente y tiempo para que la masa fermente y obtener así levadura madre; y un proceso final alterno de negación —disolución de la levadura en agua con sal— y afirmación —remezcla con harina y creación de otra masa—, de reposo y actividad —horneado—. Entonces el *Todo* o *pan holístico* quedará constituido.
- Esto no impide que otras entidades sumarias como Gaia, la Tierra comprendida como el mayor de los organismos vivos¹⁹⁰ o la colmena como un solo animal, permitan ya un análisis holista, abordándolas como sistema integral, ya un análisis reduccionista, como una colección de partes.

En todo caso, «la naturaleza no es dicotómica: en ella hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular» (Deleuze y Guattari, 2005: 13).

Creación del enemigo (contradicción antropológica)

La dicotomía o maniqueísmo¹⁹¹ es aparentemente dualógica¹⁹² por cuanto necesita de un Otro; pero su razón de ser es monológica en la medida en que utiliza a ese Otro para imponerse sobre él o desterrarlo y terminar por erigirse como única referencia-realidad-verdad. La lógica maniqueísta legitima al Yo en la medida en que deslegitima al Otro. Parte de un esquema dual extremo —el par bien-mal— que inevitablemente se desliza hacia actitudes impositivas y excluyentes:

- Primero establece dos bandos (Yo [Nosotros] y Otro [los Otros]) y sitúa en el Yo (o Nosotros) la idea correcta, y en el Otro (o los Otros) la incorrecta. Al Yo le atribuye el bien y al Otro, el mal. Queda desplegado un escenario potencialmente armagedónico. Pero el problema radica no tanto en el Otro como en la *relación del*

189. PAN entendido simultáneamente según sus dos significados originales, el latino *panis* (porción de masa de harina, por lo común de trigo, y agua que se cuece en un horno y sirve de alimento) y el griego *παν-* (pan-), prefijo que significa «totalidad». En suma, principio de totalidad simbolizado por el alimento básico.

190. Véase el subapartado «Lurbira, la Tierra circular y cíclica» de este mismo capítulo.

191. Manes, pensador persa del siglo III, admitía dos únicos principios creadores, uno para el bien y otro para el mal. Se llama por tanto *maniqueísmo* a la tendencia a interpretar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica.

192. Entendemos aquí dualogía como lógica dual, que acepta un Otro; para Raimon Panikkar, la palabra derivada «duálogo no significa dos monólogos, sino la confianza (sin condescendencia) al otro de ideas, pensamientos, intuiciones, experiencias, vidas que realmente se encuentran, aunque procedan de fuentes lejanas y puedan incluso chocar. La otra *parte* no es ni un muro ni una proyección de mí mismo. Es un verdadero Yo (un otro Yo), es decir, una fuente autónoma de autoconciencia que reacciona al mismo tiempo que yo en una relación mutua Yo-Tú y Tú-Yo». El duálogo consiste para Panikkar en una triple actitud (recíproca) de escucha, reflexión y contemplación activa (2003: 51-52). Para Andrés Ortiz-Osés, la dualéctica es la implicación de contrarios o correlación (1996:135).

Yo con el Otro, es decir, cómo el Yo percibe al Otro. El Yo despierta su recelo al ver en el Otro un obstáculo o incluso amenaza de cara a conseguir sus propósitos e imprime en el Otro-objeto el quid motriz del Yo-sujeto: el miedo. El Yo genera miedo *en relación con el Otro* y justifica su aprensión culpando al Otro de ser precisamente causante directo de su miedo.

- El segundo paso estriba en exacerbar el poder del Otro adverso. Del silogismo «Yo lo hago bien y el Otro no lo hace como Yo, así que el Otro no lo hace bien» se obtiene que el Otro «lo hace mal», y ese *hacerlo mal* se tergiversa hasta confundirse con *hacer el mal*. Así el Yo termina por acusar al Otro de ser portador de todas las enfermedades. Activada la estrategia de deslegitimación, se despliega la cruzada.
- El tercer paso, si la retórica de acoso y derribo ha dado resultado, esto es, una vez anulado el adversario, es erigirse como verdad universal —válida para todo tiempo y lugar—.

Esta *monología* (que no dualogía, puesto que, insistimos, conlleva implícita la exclusión del Otro) empieza dentro de casa en la relación desigual (hombre [Yo]-mujer [Otro]) y continúa en la calle con la invención de un potencial adversario (Ellos —los Otros—) por omisión de los que no son como nosotros. A Nosotros les atribuye la opción correcta y a Ellos, la incorrecta. Pero obvia, y es mucho obviar, que dentro del colectivo de los Otros se está aplicando la misma lógica bipolar, jerárquica y exclusiva-excluyente Nosotros-Ellos, no ya de forma genérica, sino extendida a facciones inmediatas cuando no propias. Al cambiar de perspectiva, y esto es muy habitual en política, lo que aparentaba ser un escenario lineal y bipolar se abre longitudinalmente por el centro, se convierte en un círculo y lo que antes eran *grises* medios contiguos en la escala se sitúan en extremos opuestos. Un aro puede ser un círculo o una línea según lo miremos. Además, un tercer espacio que busque desmarcarse de las dos actitudes extremas no hace sino repetir la dicotomía mediante un *Nosotros dialogantes-Ellos (los Otros) cerriles* y complicar el escenario abriendo un triángulo de tres polos donde nadie aceptará a nadie. La solución en este caso sería más bien «una vía no situada en un *medio* o *centro* virtuoso por incontaminado, sino en la mediación contaminada de los contrarios, en su asunción y suplección» (Ortiz-Osés, 1982: 12).

La dicotomía es una trampa para quien la aplica porque al revertir la realidad queda de facto excluido —autoexcluido—; es decir, que dependiendo del grado de satisfacción cohesiva, el bando Nosotros tendrá distintas opciones: a) mantenerse inalterado; b) admitir en su seno enfrentamientos parciales y aislados Yo-Otro; c) reducirse por progresivas exclusiones hasta un Yo-Otro definitivo del que resulte no ya una élite sino un único naufrago.

La psicóloga Riitta Wahlström constata que «la mayoría de la gente tiene conceptos equivocados e imágenes distorsionadas sobre otros estados y naciones y sobre sus intenciones hacia el propio país. En casos extremos la gente considera a sociedades enteras como demonios, hostiles y agresivas». Estas reflexiones conservan, hoy todavía, su vigencia:¹⁹³ «Las políticas de disuasión militar no serían posibles sin la imagen

193. Como consecuencia del nuevo orden justificado en el 11-S (2001), «los gastos militares mundiales recuperaron en 2005 (a precios constantes) el nivel que tenían al final de la Guerra Fría: un billón de dólares. Incluso podría hablarse de un retorno a la Guerra Fría si atendemos a la implantación de bases norteamericanas en 7 de las 14 antiguas repúblicas soviéticas» (Adam, 2007: 33) o a los planes de los Estados Unidos de instalar en Polonia y la República Checa sendos escudos antimisi-

del enemigo. Para presentar unas bases racionales que justifiquen la entrada en guerra es necesario crear una conciencia de amenaza: un enemigo que pone en riesgo nuestra paz y nos atacará a menos que nos armemos y podamos defendernos» (1990: 37-38).

¿Cómo se crea un enemigo? En primer lugar, «la imagen del enemigo es la visión colectiva, estereotipada, deshumanizada del *exogrupo* [grupo externo o *los Otros*, según las categorías del psicólogo estadounidense Gordon Allport (*The Nature of Prejudice*, 1954)]. Tal imagen proporciona un polo contra el que proyectar temores, amenazas y demás emociones indeseables. Se basa en un pensamiento dual [bipolar] que considera ideologías o religiones como verdaderas o falsas, y a personas como buenas o malas». El de fuera, el extraño, el Otro, es percibido como enemigo siempre que amenace (basta con que no profese) los valores religiosos, políticos e ideológicos importantes para la propia identidad del *endogrupo* (grupo interno o *los Nuestrros*), obstinado, por otra parte, en poseer la razón y sacralizar sus valores (Wahlström, 1990: 38-39). Un doble ejemplo del arte histórico: mientras que Goya no distingue fisonómicamente a verdugos y víctimas, la piel del Cristo de Bouguereau (1880) es rosada, rubios su barba y cabellos, y *hosca* en cambio es la piel de sus flageladores.

En segundo lugar, «la deshumanización del enemigo justifica [el uso de] la violencia», contra los *muselmann* u hombres-larva que clandestinamente testimonió Aldo Carpi desde el campo de exterminio de Gusen (1944); o contra las jóvenes *desdentadas*, *bigotudas* y *malolientes*, como recoge la artista Sejla Kameric en su obra *Bosnian Girl* (2003). Precisamente, «este proceso de deshumanización supone la eliminación de todas las facetas humanas», dice Wahlström (1990: 39). O la «creación de muertos en vida, un momento previo a la aniquilación que consiste en *retirar* lo humano de la vida humana», completa el profesor Valeriano Bozal (2006: 90) citando a Primo Levi. Wahlström observa que la deshumanización se da en varios niveles, «dentro del endogrupo en el adiestramiento militar y, hacia fuera, en las hostilidades contra otras naciones» (1990: 39). Sobre el adiestramiento militar el antropólogo Joseba Zulaika concluye que «el ver-

les, extremo que Serguéi Ivanov, ministro de Defensa ruso, calificó de «no amistoso», advirtiendo además que daría una «respuesta asimétrica aunque sin volver a la carrera armamentística» (09/02/07). Sin embargo, «el 5 de marzo de 2007 el Consejo de Seguridad ruso anunció duplicar el presupuesto militar durante los siguientes ocho años, amenazó además con reanudar la producción de misiles de medio alcance (prohibidos 20 años atrás); y el 25 de abril el ex presidente Vladimir Putin declaró una moratoria sobre la limitación de despliegues militares en el continente» (Adam, 2007: 34). Y es que, desde el acceso de George W. Bush y su gabinete de *halcones* a la Casa Blanca, los Estados Unidos, en materia de *defensa*, se habían deslizado anchamente por una política unilateral y desdeñosa de los convenios internacionales, saltándose desde el Tratado de No Proliferación de armas de destrucción masiva hasta las convenciones internacionales sobre prisioneros de guerra en la bahía de Guantánamo: «Estados Unidos tiene el derecho fundamental a defenderse como quiera; si un tratado nos impide ejercer ese derecho, hay que obviarlo», declaraba en el 2003 Richard Perle, presidente de la asesoría en defensa para la Administración de Bush y coautor de *An End to Evil: How to Win the War on Terror*. Pero también Jacques Chirac defendió el uso de armas nucleares contra países que utilicen el terrorismo (o, dicho más directamente, *Estados terroristas*) a fin de garantizar el «aprovisionamiento estratégico [se entiende de *petróleo*] de Francia y defender a sus aliados», al tiempo que disuadía a Irán de «dotarse de la potencia nuclear *contraviniendo los tratados*» (19/01/06). Dejando la *latencia* a un lado, en la práctica, Afganistán, Somalia, Irak, Líbano, Palestina (y el Congo) constituyen lugares experimentales de una nueva «guerra asimétrica urbana» cuya finalidad, a través de la OTAN, no es sino la de ampliar la zona de solidaridad con los Estados Unidos (Joxe, 2007: 39); un espacio de *libertad*, sí, pero no *humana*, sino de acceso a las fuentes energéticas que permitan mantener la maquinaria productiva a punto por muchos años.

dadero dilema y aprendizaje clave del soldado es la disposición a tirar a matar cuando el mando así lo ordene» (1999: 206). Acerca de las hostilidades con otras naciones continúa Wahlström: «En la era nuclear la deshumanización se consigue mediante el uso del lenguaje tecnológico, el *nukespeak* o habla nuclear (Chilton, 1982), según el cual el enemigo es deshumanizado [reducido a bacteria] como un objetivo tecnológico —una *megamuerte* equivale a un millón de muertos—, al tiempo que las armas se mitifican y humanizan —*Little Boy* se llamaba la bomba que cayó sobre Hiroshima—» (1990: 39) y *Willie Pete* al fósforo blanco sobre Vietnam.

Wahlström cree que la dicotomía «nosotros-los otros» es una expresión cultural interiorizada y no una estructura connatural al ser humano (1990: 41). Se apoya en las tesis del psicoanalista Erik Erikson (1966), que concluye, en primer lugar, que cada recién nacido es un generalista capaz de amoldarse a cualquier grupo o pueblo, dado que no posee la experiencia de sí mismo; y, en segundo lugar, que la humanidad es una especie dividida en seudoespecies. Y concluye que, a medida que abrimos vías de contacto con personas concretas del exogrupo (o de los exogrupos), individualizamos, no generalizamos y reducimos los prejuicios (1990: 47). La categorización del grupo inflama el conflicto, mientras que la interacción entre personas de grupos distintos, una a una, lo atenúa. Tal es el propósito del DIA-TEKHNE.¹⁹⁴

Binomio guerra-paz (contradicción epistemológica)

En 1952 Picasso pinta en la capilla románica del castillo de Vallauris, a ambos lados de la nave, la *Guerra* y la *Paz* hasta cortarse los dos temas uno con otro a lo largo del medio exacto de la bóveda de cañón. Tal yuxtaposición no es ingenua: «Me gustaría que mi obra ayudara a los hombres a escoger entre mis imágenes, tras obligarlos a reconocer cuál es su auténtica inclinación. Peor para quienes se vean obligados a reconocerse en las pinturas de la guerra» (Ashton, 1988: 158).

En el plano *Guerra*, el dios Marte, auriga con un saco de cráneos al hombro, irriga con una mano la atmósfera de insectos (en alusión a las armas bacteriológicas usadas por los Estados Unidos contra China y Corea entre 1950 y 1953) y blande con la otra su espada ensangrentada; sus tres caballos negros patean a su paso dos manos que claman piedad y un libro haciéndolo trizas. Refuerza el tema la secuencia *antievolutiva* del hombre que necesita encorvar sus vértebras para matar, siluetas del embrutecimiento hasta tornarse bestia. Aparte, además de enfrentar estructuralmente la paz desde el lado derecho de la nave, la opone dentro del mismo plano *Guerra*: a la violencia llena de dinamismo se enfrenta un guerrero estático, escudado tras el emblema de una paloma y sosteniendo una lanza en vertical de la que cuelga una balanza, atributo de la justicia.

El plano *Paz* narra a un lado un escenario de sostenibilidad: varias figuras sobre la hierba (en referencia a *Déjeuner sur l'herbe*, de Manet), a la sombra del Árbol de la Vida, bajo un sol que irradia de espigas el cielo; una mujer lee mientras amamanta a su bebé, otra cocina en el fuego de la fortuna y un hombre crea, dibujando o escribiendo, sobre un papel en blanco. Al otro lado se despliega un imaginario de irrealidades: un niño guía el arado uncido al Pegaso, mensajero de los dioses; desde una caracola un músico suena la diaula y sumerge a dos *venus* en una mezcla sortílega de danza y funambulismo; una de ellas sostiene una pértiga con un reloj de arena en un extremo, un pequeño

194. Véanse los capítulos IX y X sobre Plástica Relacional.

niño en equilibrio en el otro extremo, y sobre él, contrapesándose, una pecera en la que vuelan los pájaros con una jaula donde nadan los peces: la ninfa se tapa los ojos como temiendo que todo se venga abajo.

De este conjunto mural puede valorarse el hecho de sugerir un ciclo que, aunque lineal, plano e interrumpido, opone y alterna la guerra y la paz y va de la guerra abierta a la defensa de la paz, de la resistencia a la paz estable y de la estabilidad al equilibrio precario. Sin embargo, la línea virtual que longitudinalmente en el techo cizalla ambos temas refuerza su enfrentamiento de izquierda a derecha hasta la incomunicación y la fractura en el centro de la bóveda; incluso el propio retablo central, dedicado a la paz y las razas unidas, pierde consistencia y parece ser un escape a esta quiebra súbita entre una alegoría y otra: no puede haber paz ni en la marcada oposición de dos elementos ni en la disyuntiva entre ambos; la paz es a lo sumo diálogo y construcción recíproca entre dos o más elementos cualesquiera.

Ejercicio 1. Representación de la guerra y la paz

Tomamos un lápiz, un papel y la siguiente consigna: dibujar la guerra y la paz. Para facilitar el ejercicio enunciamos en otra hoja aparte una lista de palabras, ideas, escenas o imágenes asociadas a ambos conceptos. Esta hoja, a modo de borrador, servirá para bosquejar nuestros dibujos finales.

En el ejercicio propuesto puede darse que alguien corte la hoja por la mitad o irregularmente separando totalmente la guerra de la paz. O que pinte cada realidad en una cara, como un anverso y un reverso, lo que sugeriría una lectura cíclica o alterna. Pero lo más común es que, como Picasso en Vallauris, la mayoría oponga, uno junto a otro, ambos fenómenos. En este sentido proponemos las siguientes reflexiones.

La yuxtaposición de la guerra y la paz obedece a que ambos conceptos están asociados al mismo campo epistemológico y semántico. Guerra y paz se definen mutuamente por oposición: la guerra es desavenencia y rompimiento de la paz entre dos o más actores; y la paz, la situación y relación mutua de quienes no están en guerra, tranquilidad y quietud en contraposición a la guerra o a la turbulencia, o tratado o convenio concordado para poner fin a una guerra. Es más, epistemológicamente, o, dicho de otro modo, tratando de indagar sobre qué base se asienta la formación de las categorías cognitivas guerra-paz, podría decirse que la guerra juega en casa. Y es que entre los significados de guerra consta (seguramente por asociación) el de «oposición de una cosa con otra». Es decir, que si la paz es en sí avenencia o concordancia, es un contrasentido situarla en desavenencia o inconcordancia con otro concepto.

Juntas, guerra y paz nos sirven como marco teórico, analítico, incluso de acción. No obstante, deben advertirse inmediatamente al menos dos riesgos latentes en el binomio acrítico por habitual guerra-paz, dos riesgos en sendas dimensiones, una estructural o epistemológica y otra semántica o relacional:

1. Guerra y paz son conceptos incompatibles. La guerra, como el fuego, necesita de un combustible —dos adversarios— y un comburente —el espacio, paz-oxígeno, entre ambos— para conflagrar o arder, flagrar conjuntamente, propagar la llama. Pero la paz no necesita un átomo de guerra: en negativo, la paz se define por la

ausencia de guerra (no-guerra), y positivamente, la paz implica toda actitud y mecanismos que ilegitimen y reduzcan la guerra al absurdo.¹⁹⁵ Nos vale el ejemplo de un bosque en verano: *guerra* sería tanto el fuego intencionado como toda acción negligente —quemar rastrojos, tirar colillas, encender barbacoas—; *paz negativa* sería la ausencia fáctica —aunque no potencial— de incendios, y *paz positiva*, la anulación de cualquier posibilidad de incendio mediante actitudes positivas —agua, mantenimiento de la humedad— o acciones de prevención y cuidado —cortafuegos, desbroces, limpieza de basuras—.

2. (Actitudes de) guerra y paz están imbricadas como escamas en nuestra conducta cotidiana, pero no son, en ningún caso, realidades complementarias. Proponer guerra-paz como dos realidades alternativas una de la otra —*yin-yang*— puede llevar a justificar una a favor de la otra y viceversa. La consideración de la violencia como un complemento de la paz o realidad connatural a ésta podría derivar en la legitimación de la violencia como ingrediente imprescindible de pacificación.

Como tales, guerra y paz son espirales retroalimentadas. La guerra se ahoga sobre sí misma: sólo genera guerra en la medida en que desencadena una *ilógica* de acción-reacción o alternancia viciada de réplicas y contrarréplicas que no buscan sino la aniquilación mutua; ilógica porque no hay lógica o pensamiento sin existencia (vida), y la consecuencia inmediata —visible— y última —previsible— de la guerra es la destrucción o no-existencia. Pero, expandiendo creativamente sus espiras, la paz sólo engendra paz, por lo que los valores inherentes y al mismo tiempo consolidativos de una cultura de paz suponen para el otro: respeto mutuo; alteridad o capacidad de ser Otro, más allá de la empatía; y cooperación o acción constructiva, sinérgica y constitutiva de las dos (o más) partes en un *holos* reconciliado y conciliador.

Un todo fenomenológico compuesto de guerra y paz es lógica y semánticamente inviable porque no puede construirse con destrucción. No hay alternancia o interacción posible entre dos realidades que se anulan mutuamente, esencialmente contradictorias e imposibilitadas para compensarse. Mientras que la paz asegura la vida, la guerra es biocida y en último término suicida. «La tecnología bélica se erige como continuación simbólica de la fuerza, y la capacidad de matar como situación simbólica que desplaza el poder potencial de las mujeres de albergar la vida en su seno» (Magallón, 1998: 111). Una dramática inversión de la dación de vida por la dación de muerte, obviando además que la gestación de la vida, el desarrollo del feto dentro del útero, es un proceso involuntario, amparado sí, pero no regido conscientemente

195. «*Paz negativa* es la ausencia de cualquier tipo de violencia. [...] La *paz natural* es cooperación entre especies, la ausencia de lucha. La *paz positiva directa* consistiría en bondad verbal y física, el bien para el cuerpo, la mente y el espíritu del Yo y el Otro; dirigida a todas las necesidades básicas, supervivencia, bienestar, libertad e identidad. El amor es el compendio de todo ello: una unión de cuerpos, mentes y espíritus. La *paz positiva estructural* sustituiría represión por libertad, equidad por explotación, y los reforzaría con diálogo en lugar de penetración, integración en lugar de segmentación, solidaridad en lugar de fragmentación y participación en lugar de marginación. Podrían ser necesarias grandes estructuras verticales (alfa), pero las pequeñas estructuras horizontales (beta) son más hermosas (evitan una estructuración excesiva). [...] La *paz positiva cultural* sustituiría la legitimación de la violencia por la legitimación de la paz [...] En el espacio interior del Yo, esto significa abrirse a diversas inclinaciones y aptitudes humanas, sin reprimirlas.» (Galtung, 2003: 58.)

por la mujer; mientras que la muerte, no cuando sobreviene sino cuando se perpetra, igualmente lo haga un hombre o una mujer, se hace de forma voluntaria.

Precisamente, cuando Michel Foucault invierte el aforismo de Carl von Clausewitz en *Vom Kriege* (1832) y matiza que no «es la guerra política» sino que «es la política guerra continuada por otros medios», quiere decir que

las relaciones de poder que funcionan en una sociedad como la nuestra se injertan esencialmente en una relación de fuerzas establecida en un determinado momento de la guerra. Y si es verdad que el poder político detiene la guerra y establece una paz en la sociedad civil, no es para suspender los efectos de la guerra o para neutralizar el desequilibrio que se manifestó en la batalla final, sino para perpetuar, a través de una guerra silenciosa, la misma relación de fuerzas en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, hasta en los *cuerpos* de unos y otros. [Así que] dentro de la paz civil, o sea, en un sistema político, los enfrentamientos relativos al poder, con el poder, para el poder y las modificaciones [si las hubiera] de las relaciones de fuerza, deberían ser interpretados como la continuación de la guerra. (1992: 29-30)

Cerramos el mismo enunciado gráfico con que abríamos este punto —guerra y paz yuxtapuestas— y concluimos desmontando algunos convencionalismos y destapando otras contradicciones (aparte de las ya introducidas) intrínsecas a este ideario-imaginario que junta guerra y paz en un *todo* contradictorio:

- Aun siendo situaciones opuestas, guerra y paz no son fines, sino el modo (actitud y medios) en que se gestiona un escenario de conflicto. En este sentido, consideradas guerra y paz actitudes, podríamos definir la guerra como pulsión mortífera de una persona hacia su prójimo y la paz como pulsión vivificadora. Esto es más evidente en términos de relaciones interpersonales —si hacemos bien o hacemos daño a otra persona—; y más difuso, hasta la inconsciencia, en aquellos casos, los más, de responsabilidad indirecta: desde la utilización del dinero que tributamos, canalizamos a través de bancos o cuotamos a aseguradoras para financiar la industria del armamento, hasta el consumo y derroche de productos que, en los extremos de la cadena, acarrear graves consecuencias tanto a las y los productores como al medio ambiente.
- La violencia cotidiana obedece a una pérdida de razón, mientras que las actitudes pacíficas responden, más allá de la percepción razonada del prójimo, a su asunción razonable. Es decir, furia y afectuosidad no están promovidas por la misma pulsión. La violencia se origina en la carencia y la paz en la integridad. Incluso sumida en un entorno que genera permanente frustración, una persona tiene tres opciones inmediatas: agredir, abandonarse, o sobreponerse y buscar una salida; las dos primeras son suicidas, la tercera es, en principio, constructiva; dependerá luego de su capacidad de sostener y alimentar su decisión.
- Pero incluso permitiéndonos confrontar guerra y paz como fenómenos absolutos —en sí mismos, atendiendo a su ilógica y lógica respectivas, lo son—, entre guerra tópica y paz utópica media algo más que una línea, acaso un espacio tan grande como el que la guerra pueda abarcar; tanto como precise su deconstrucción o desarticulación analítica que desentrañe sus contradicciones y sinsentidos. Es más, es la propia paz la que se retrotrae a la guerra interseccionándola para aprender permanentemente de la memoria.

... AL IMAGINARIO RETICULAR Y ESFÉRICO EN COLOR [véase la imagen 1 del catálogo a color]

Se suceden las razones para trascender los escenarios bipolares o lineales. ¿Qué sucede si disponemos un escenario con tres o más vértices? De la línea pasamos al triángulo y a través de formas estrelladas o poligonales, mediando entre los vértices un vacío o una línea, nos aproximamos al círculo. Y si trascendemos la visión local-plana y pasamos a la visión global-volumétrica, obtenemos un poliedro. Hay infinitos polígonos regulares hasta el casicírculo, pero sólo cinco poliedros o sólidos regulares. De éstos —pirámide, cubo, octaedro, dodecaedro e icosaedro—, el dodecaedro es el que más se aproxima a la esfera e ilustra además un conjunto de fuerzas que, en red, se tensan y compensan entre sí: dos pentágonos inversos articulados por 10 pentágonos alternos; una retícula de 20 vértices contiguos y antónimos, dependientes y autónomos al mismo tiempo, en tensión, distribuidos en 12 «plazas» o potenciales puntos de encuentro, pero que, sin quedarse ahí, se proyecta hacia la esfera (sin vértices ni aristas) sobre la formación progresiva de *cúpolas*, metátesis de *cópula* que significa «atadura, ligamiento de algo con otra cosa», pero también «cúpula o bóveda»; o, dicho de otro modo, *cúpolas* construyéndose a partir de las *cópulas* de polos en cada plaza pentagonal y en todo el poliedro.¹⁹⁶ Tales *cúpolas-cópulas* se consumirían en la medida en que los vértices *entablen*, como encofrando la futura bóveda, la relación que los lleve a flexibilizar líneas o curvar aristas y distribuir sus respectivas tensiones a través de arcos-puentes proyectados en todas las direcciones. Pero la construcción de tales arcos es en realidad un proceso laborioso que, si bien aproxima el poliedro a la esfera, el sólido perfecto, nunca termina de culminarse. Por pasos:

1. Cada vértice proyecta una línea hacia el centro de cada uno de sus tres respectivos pentágonos.
2. Como cada pentágono tiene cinco vértices, las líneas confluentes subdividen cada pentágono en cinco triángulos, que, levantados en pirámide, si bien achatada, a igual altura de los vértices naturales del dodecaedro, configuran un poliedro irregular de 60 caras uniformes y 32 vértices desiguales. A este sólido se le llama *pentaquisdodecaedro*.
3. Luego se levanta un vértice en las 30 aristas y se conectan todos los nuevos vértices creando una malla de *subtriángulos*, cuatro por cada triángulo del pentaquisdodecaedro: un nuevo poliedro de 240 caras.
4. En adelante se refuerzan mutuamente vértices y aristas: se levanta un nuevo vértice por cada lado de los subtriángulos generando triángulos más pequeños y de éstos salen sucesivos vértices hasta crear retículas más tupidas de triángulos menores cada vez y configurar una cúpula o domo geodésico. Fueron el visionario arquitecto Richard Buckminster Fuller y el escultor Kenneth Snelson (descubridor a su vez de la *tensegridad* —integridad tensional—) los inventores de esta casiesfera. A Buckminster Fuller le debemos asimismo el mapa Dymaxion, también conocido como AirOcean World Map, una proyección del mapamundi sobre el desarrollo de un poliedro, un icosaedro en este caso, de modo que puede verse en plano o en volumen, pero siempre —y ahí radica la innovación—

196. Imagen para el cartel de las XV Jornadas Internacionales de Cultura y Paz de Gernika organizadas por Gernika Gogoratuz (Gernika-Lumo, 24-26 y 29 de abril del 2005).

- respetando la proporción relativa integral de la superficie del globo terrestre y sin condicionarlo a un punto de vista fijo, habida cuenta de que «en el universo no hay arriba y abajo ni norte y sur, sólo dentro y fuera del centro gravitacional».¹⁹⁷
5. Y así como el icosaedro sirve en la Edad Moderna de base a una proyección objetiva del planeta, el dodecaedro, cuerpo avanzado para la conformación de una cúpula global, fue en la antigüedad asociado al entero Cosmos: «de los cinco sólidos regulares —tetraedro, cubo, octaedro, icosaedro y dodecaedro—, los cuatro primeros eran relacionados por los discípulos de Pitágoras con los *elementos constituyentes del mundo* —tierra, fuego, aire y agua— y el quinto y último con la sustancia [incorrupta y matriz] de los cuerpos celestiales o *quintaesencia*» (Sagan, 1982: 184). Veremos a continuación cómo la Tierra, según las descripciones recogidas por el *padre* de la antropología vasca, José Miguel de Barandiaran, fue por mucho tiempo considerada en el imaginario popular, precisamente en el sentido de Pitágoras, centro del sistema astral: «Sería Aristarco, científico jonio nacido en Samos tres siglos después de Pitágoras, la primera persona en afirmar que todos los planetas giran alrededor del Sol y no de la Tierra»; y aunque «han pasado 2.200 años desde Aristarco, todavía decimos que el Sol *se levanta y se pone*» (ibídem: 188). Estos descubrimientos, grandes y pequeños, se han producido no a través de ideas consignadas, sino gracias a una observación atenta de un mundo natural que, en palabras de Hundertwasser, es «nuestra quinta piel» y no podemos, por mucho que queramos, rehuir (véase la imagen 21 del catálogo a color).

MITOLOGÍA RELACIONAL

Nosotros conocemos y entendemos a nuestra madre la Tierra y somos humildes en su presencia porque sabemos, y lo hemos sabido durante miles y miles de años, que sólo existimos gracias a su sustento. Conocemos y comprendemos a los seres humanos y a las demás criaturas de esta Tierra y sabemos que todos los seres vivos están relacionados; que *toda la vida es un entramado*. El daño causado a una parte del mundo perjudica a todo el mundo. Ésta es nuestra idea del mundo, el mapa sagrado que nos guía durante toda la vida.¹⁹⁸

Lurbira, la Tierra circular y cíclica

En la mitología vasca la abuela Tierra es la madre de las hermanas Sol y Luna. Es el entero orbe, la esfera del mundo o conjunto de *lo nombrado y, por tanto, existente*: hacia arriba, una inmensa bóveda que cruzan alternativamente Sol y Luna a la luz de la vida desde el nacimiento hasta la puesta; y hacia abajo, un enorme cuenco donde viven la mayor parte de los númenes, almas y otros seres míticos; el submundo que, completando el ciclo regenerador, Sol y Luna respectivamente recorren entre el ocaso y el alba (Barandiaran, 2003: 127). En medio queda el suelo que pisamos. Podemos imaginar la

197. Véase <http://es.wikipedia.org/wiki/Mapa_Dymaxion>.

198. Discurso de William Means, indio lakota (sioux) y presidente del Consejo Internacional de Tratados Indios, ante la Asamblea General de las Naciones Unidas, el 10 de diciembre de 1992, Día de los Derechos Humanos (VV. AA., *La voz de los pueblos indígenas*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 1995, 54).



Imagen 8. Lurbira (La Tierra según la mitología vasca). Pintura realizada por los/as alumnos/as de 5.º y 6.º curso de Educación Primaria (10-11 años) del Colegio Público Bekobenta (Markina-Xemein) para el programa Learning Through Art (Aprendiendo a través del arte), organizado por la Fundación Museo Guggenheim Bilbao, 2005.

tierra alfombrándolo todo y la roca asomando intrusa como un hueso entre la carne por *erosión*, forzándola desde fuera, o *rasgadura*, forzándola desde dentro; pero es la roca la que engendra el suelo después de un largo proceso. El clima variable, frío y cálido, y los meteoros —viento, agua, nieve, hielo y rayo— fragmentan la roca madre, espinazo de las montañas, en glera o cascajo. La glera es aún más vulnerable a la intemperie, a la fricción con otras piedras y al derrubio del agua; de esta interacción resultan las arcillas. En la arcilla queda retenida agua y ésta se enriquece de sales minerales, nutriente básico para las plantas primigenias o colonizadoras. Al morir éstas, sus restos en descomposición, fermentados de bacterias, constituyen el humus. Nuevas plantas arraigan en la tierra abonada, entre ellas los árboles, suerte de ser orgánico que en euskera —*zuhaitz*, *zugatz*— lleva implícita la palabra piedra —*haitz*, *atx*—, acaso por su consistencia leñosa, apta para la construcción (Azkue, 1984: 20, 174) o la combustión

(*su[zko] haitza*: piedra que arde), o porque robles, hayas y pinos negros parecen nacer, literalmente, de las rocas. A través de sus hojas los árboles absorben energía en forma de luz solar y la transforman en alimento y oxígeno. *Atmósfera*, cuyo significado original es «esfera de vapor», se dice en euskera *eguratsa*, el hálito de la leña o de la madera. El sol condensa el aire sobre los árboles y la niebla es también vaho que expiran los bosques los días muy húmedos; entonces se difumina, como las ramas entre las nubes, la frontera entre tierra y cielo. Desde el espacio, no obstante, océano, tierra y atmósfera componen un todo unitario: «un planeta vivo en el que seres vivos, aire, océanos y rocas, se combinan en un solo organismo»; James Lovelock llama a este superorganismo *Gaia* (1988: 19).

Como *matrioskas* que envuelven una serie de muñecas cada vez más pequeñas, la vida se inscribe en una sucesión de límites: el límite exterior lo constituye la atmósfera y hacia abajo-dentro las entidades empequeñecen al tiempo que se intensifican según nos internamos en los ecosistemas, en plantas y animales, en las células y el ADN. El límite del planeta circunscribe un organismo vivo, Gaia, un sistema coligado constituido por todos los seres vivos y su entorno. Sobre la superficie de la Tierra no se dibuja una clara distinción entre materia viva e inerte; se trata en todo caso de una intensidad gradual desde las rocas y el aire hasta las células vivas. Un fenómeno de escala planetaria y existencia cosmológica (no antropológica). Gaia como la mayor expresión de vida es diferente de otros organismos vivos terrestres igual que las personas nos diferenciamos de nuestra propia población de células vivas. La hipótesis Gaia sostiene que la atmósfera, el clima y la corteza de la Tierra regulan su temperatura y distribuyen sus componentes químicos según las necesidades de la vida y por influjo de los seres vivos. El aire no es sólo un entorno para la vida sino parte de la vida misma, algo no vivo, sino hecho por las cosas vivas para sostener el entorno elegido. Temperatura, oxidación, acidez, alteraciones en rocas y aguas permanecen constantes en todo tiempo, y esta homeóstasis o autorregulación es a su vez mantenida por procesos de reacción operados automática e inconscientemente por la biota (conjunto de la fauna y flora). El concepto Gaia se asocia íntegramente a la noción de vida. La Tierra está viva por cuanto es un sistema autoorganizado y autorregulado (Lovelock, 1988: 15-41; VV. AA., 1989: 81-88).

Leonardo Boff da aún más sentido si cabe a la teoría de Lovelock:

El universo está constituido por una inmensa trama de relaciones de tal forma que cada uno vive por el otro, para el otro y con el otro (solidaridad); que el ser humano es un nudo de relaciones orientadas hacia todas las direcciones; y que la propia Tierra se revela como Realidad —divinidad si se quiere— panrelacional. Si todo es relación y nada existe fuera de la relación, entonces la ley más fundamental es la sinergia, la sintropía, la colaboración, la solidaridad cósmica y la comunión y fraternidad-sororidad universales. Darwin, con su ley de selección natural por medio del más fuerte, debe ser complementado por esta visión panecológica y sinérgica. La inter-retro-relación del ser más apto para interactuar con otros constituye la clave para comprender la supervivencia y la multiplicación de las especies, y no simplemente la fuerza del individuo que se impone a los demás en razón de su propia fuerza. (1997: 30-35)

La diosa Mari y su trabajo de tramar y urdir la realidad

Mari es para la mitología vasca un numen de sexo femenino y señora de todas y todos los demás genios. Mari personifica la Madre-Tierra que es naturaleza (superfi-

cie terrestre), bóveda del cielo y cuenco del submundo. Se transfigura en minerales (rocas), vegetales (árboles) y animales; y cruza el cielo en forma de hoz de fuego (imagen metafórica del rayo), arco iris, nube blanca, luna o globo ígneo (Barandiaran, 2003: 127-129). Desde el fondo de la gran vasija telúrica que es su morada, Mari gobierna el tiempo meteorológico fraguando tempestades, vientos y tormentas para después lanzarlas a través de las cuevas o simas; y en el umbral de su antro ocupa y dirige el tiempo cronológico peinándose, devanando hilo y haciendo ovillos, desmadejando y enmadejando. Por cuanto «carda, escarda los hilos y hebras del destino, rotura los surcos fértiles de la existencia» (Ortiz-Osés, 1982: 10, 225), Mari se asocia a la diosa Cardea (Ortiz-Osés, 1996: 79), numen de los goznes, protectora de los umbrales, versión femenina de Jano, dios de las puertas (*janua* en latín) y de los pasadizos. La flor del cardo —*Eguzki lorea* en euskera, o flor del Sol—, atributo de Cardea (de Mari y las lamias o númenes subalternos para peinarse), se cuelga en la puerta de acceso a la casa para conjurar con sus espinas radiales la trompa del mosquito, el aguijón de otros insectos o la *lasca afilada* del rayo. Mari ampara la complementación y completión de opuestos para su fertilización, fecundación o regeneración. «Mari conjunta lo disjunto, es un numen bifronte» (ibídem: 79) que, como Jano, protege los cambios —del oro al carbón o madera podrida y viceversa—, las transiciones —de la niñez a la madurez: adolescencia—, los momentos en que se traspasa el umbral de la cueva hacia el futuro o de vuelta al pasado —avances en ritos de paso y retrocesos en la restauración de faltas, símbolo de un sistema ancestral de justicia restaurativa—.

Puesto que todas las puertas y pasajes permiten avanzar en direcciones opuestas, surge la imagen del dios representado con dos caras. No obstante, la representación bifronte es un intento dualista de superar la propia dualidad. Mari es más bien circular, acaso esférica, pues urde ciclos en todas las direcciones (véase la imagen 31 del catálogo a color).

Del dualismo a la realidad como relación

Gaia o Gea es la diosa griega de la Tierra o «Tierra personificada, madre y nodriza universal. Ella produce todas las cosas, las plantas, los animales, las personas; todo lo nutre y lo hace prosperar y todo vuelve a ella. Gea es, al mismo tiempo, cuna y tumba de los seres vivientes. Para los romanos esta diosa fue Telus, la Tierra misma, Mater, nodriza [y lecho de nacimiento y muerte]» (Escobedo, 1992: 206-207).

Si bien la mayoría de las nociones que componen el imaginario ancestral clásico o vernáculo se asocian a mitificaciones o idealizaciones de los fenómenos naturales, otras nociones no son tan mitológicas como rigurosamente *protocientíficas*, puesto que provienen de una observación analítica, cíclica y contrastada especialmente de los fenómenos meteorológicos y geológicos. En este sentido, las intuiciones contemporáneas de «Gaia como conjunto vivo» (Lovelock) o «Tierra como realidad, incluso divinidad, panrelacional» (Boff) conectan y cierran un ciclo con las intuiciones cosmológicas prehistóricas. A tales nociones, conocimientos o ideas-imágenes que nuestros antepasados tenían del mundo se dice genéricamente «mitología» cuando *mitología* se refiere a los mitos, las fábulas o las alegorías, y habría más bien que discernir aquellos conceptos resultantes del análisis positivista de aquellos atribuibles a una divinización asustadiza de lo desconocido. La mitología en conjunto, igual que la religión, trata de coser o «encajar todas las realidades, aun las inexplicables, remitién-

dolas a un Uno-Todo; la mitología es religiosa [religadora] por cuanto coimplica en su relación/retrato todas las realidades (incluidas aquellas que connotan valores negativos) —bien y mal, dragón y héroe, dios y diablo, vida y muerte—, y porque integrándolas en el Uno-Todo, se las acepta, asume, redime y salva» (Ortiz-Osés, 1996: 118-121). Así, la dualidad irreconciliable por excelencia «Vida-Muerte» se resuelve con las nociones de alternancia (paso al otro lado) y regeneración (vuelta a este lado).

Concluimos que la realidad es relación, acontecimiento y flujo; que es en sí misma una madeja dinámica de acontecimientos interdependientes e interactivos, en permanente y mutua transformación: «La realidad siempre estimulada y cambiante fluye en múltiples direcciones: es *interrealidad*, siempre *interestimulada*, *intercambiante* e *interfluyente*. [La realidad] no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple; no está hecha de unidades sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes» (Deleuze y Guattari, 2005: 48). «La realidad no es una ni es múltiple: es relación constitutiva entre todo» (Pannikar, 1999: 13). No hay fines; sólo caminos, nada termina en los vértices o estaciones, de ellos sólo se desprenden intermedios.

ESCENARIOS LINEAL-BIPOLAR Y CIRCULAR-MULTIPOLAR: CONFLICTO = 'CONFLUJO'

La percepción dualista —parcial, acromática y miope— ha restringido y habituado nuestro imaginario de los conflictos a dos extremos, blanco y negro, mediados por una escala de grises. Una salida limitada a la elección de uno entre dos únicos bloques; y un espacio reducido a su mínima expresión para la mediación y el encuentro, un punto gris tan exiguo como el vértice del fiel, en el que sólo cabe quedarse quieto e inmutable, porque un solo gesto hacia un lado u otro desequilibraría la balanza; o un espacio gris medio tan amplio que «en filas interminables, se alcen las casas de muchos pisos, parecidas entre sí como un huevo a otro y como las casas iguales las calles también iguales, calles monótonas que crezcan y se extiendan hasta el horizonte: un desierto de monotonía» (Michael Ende, *Momo*).

Sin embargo, vemos en color, no en blanco y negro: es a la luz y no en los claroscuros de la penumbra como mejor se afrontan los problemas y la luz se refleja a nuestra vista en una gama matizada de colores. En lugar de la cenicienta escala de grises, deberíamos más bien recurrir al arco iris como modelo más ajustado a nuestras posibilidades de visión, del mismo modo que nos sirve como símbolo de pluralidad o multiculturalidad. Sólo que también el arco iris nos parece incompleto, dado que éste no puede cerrarse formalmente sobre sí mismo: dibuja un arco. El arco irris dispone los colores en franjas perimetrales o concéntricas, no radiales, y estratifica los colores del rojo al violeta (por encima del infrarrojo y por debajo del ultravioleta o entre ambos), de modo que, si tratáramos de aplicar los colores en secuencia cíclica, quedaría interrumpido. El vacío entre violeta y rojo lo cubre de hecho un color común a ambos, el magenta o fucsia. Así que, por motivos de coherencia cromática, sustituimos la escala irisada por un círculo de doce colores: tres primarios materia (amarillo, magenta, cian), tres secundarios respectivos (verde, rojo, añil) y, entre ellos, seis intermedios (naranja, carmín, violeta, azul, turquesa y lima) (véase la imagen 11 del catálogo a color). Éste será a partir de ahora nuestro mapa, cardinal todavía, bidimensional, pero abierto a redimensionarse a medida que incorporemos a la plaza dodecagonal la bóveda luz y el cuenco sombra.

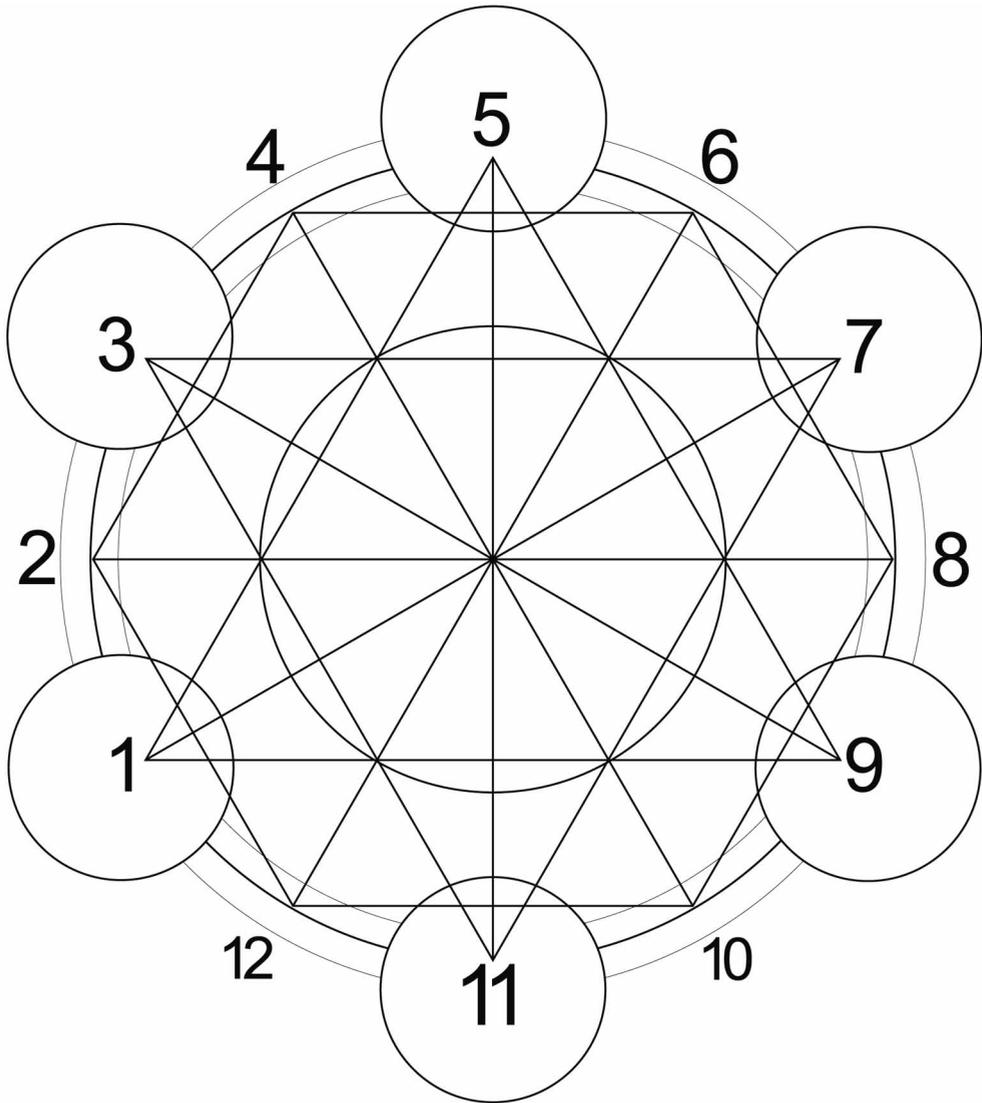


Imagen 9. Círculo cromático. 1) Amarillo; 2) naranja; 3) rojo; 4) carmín; 5) magenta; 6) violeta; 7) añil; 8) azul; 9) cian; 10) turquesa; 11) verde; 12) lima (verde claro).

La representación circular o cíclica corrige la miopía lineal y dilemática e invita a repensar el conflicto en positivo como *conflujo*, confluencia de actores, ideas o puntos de vista distintos en la plaza común. Trascendemos los escenarios bipolares entre el blanco y el negro hacia escenarios configurados por tantos polos como personas, o más polos que personas si hablamos de ideas, porque —puntualiza Johan Galtung— las personas cambiamos de idea más de una vez a lo largo del día.

Un conflicto que se dirima en una sola línea de grises difícilmente podrá ofrecer salida satisfactoria alguna a las partes en concurso: el gris es ambiguo, puede ser cual-

quier cosa y nada a la vez; «ensucia al blanco y debilita al negro; simboliza la medianía; es conformista y busca siempre la adaptación; es mediocre y aburrido; todo en él es tenue: es el color sin carácter» (Heller, 2005: 269).

El DIA-TEKHNĒ dispone espacios para el encuentro de distintos que podremos gestionar hacia la parcelación indiferente, hacia el choque y enturbiamiento o hacia la interrelación y el mestizaje. No en vano, un conflicto-problema es contradicción pero es también fuerza creativa y motriz (Galtung, 2003: 107) que exige solución; el punto de inflexión en el que canalizar la energía latente en energía activa, transformadora o solutiva.

VII. Activación de espacios estéticos de confluencia y relación entre personas

El DIA-TEKHNE surge de una triangulación de elementos:

1. La práctica y experimentación pictórica.
2. El vacío *transestatuario*, potencial y generatriz en que Jorge Oteiza abandonó la escultura.
3. El redescubrimiento de claves dialógicas, relacionales y participativas connaturales a la cultura vasca y que, precisamente por eso, podrían neutralizar legítimamente, desde dentro y de raíz, todo atisbo de dualismo, dicotomía, polarización y enfrentamiento en nuestro seno.

El anterior capítulo transitaba del imaginario relacional genérico al imaginario concreto vasco, del que la mitología y la protociencia son vestigio; y a lo largo de este capítulo, partiendo de la *mitología relacional*, invertiremos el orden de los elementos en triangulación y empezaremos por *seguir redescubriendo* las claves dialógicas y relacionales, para de ahí andar y respirar el vacío transestatuario de las esculturas de Oteiza y proponer, en último lugar, formas participativas de activar la energía dispersa y latente en sinergia plástica que, aunque arraigadas en la cultura vasca, servirán, como veremos, de dispositivo genérico y *esquejable* (previa aclimatación) en cualquier lugar y tiempo.

EL LUGAR FÍSICO

Llegaron entonces al magnífico portillo formado por dos enormes rocas calizas primitivamente unidas, que rasgándose en una de las terribles convulsiones de la tierra, y limadas por la corriente que por allí rompe hasta el Arga, dejaron patentes sus entrañas, para estudio del geólogo y embeleso del artista.

Francisco Navarro Villoslada, *Amaya o los vascos en el s. VIII* (1879)

Water, softest thing on earth, gentleness that wears away rock.¹⁹⁹

Ellen Bass, *Pray for Peace*

199. Agua, elemento más suave sobre la tierra, dulzura capaz de desgastar la roca.



Imagen 10. Paso de Biaizpe tras el pueblo de Irurtzun, desde Gaztelu.

Detrás de la vega en que se asienta el pueblo navarro de Irurtzun, el río Larraun, pacientemente, terminó de abrirle un cauce al brazo que unía los montes Larrazpil y Erga, hasta partirlo en dos grandes rocas. Hoy, estas rocas designan el lugar en castellano —«Dos hermanas»—, y así, atendiendo tan sólo a lo aparente, a la materia, se interpreta el topónimo original *Biaizpe* como «Bi ahizpa» (dos hermanas) también en euskera.²⁰⁰ Ahora bien, ¿son las rocas lo verdaderamente importante o la puerta que el río abrió a la montaña, el espacio transitable entre un valle y otro? «El euskera como herramienta del pensamiento vasco se ha atrofiado porque dejamos hace tiempo de pensar por nosotros mismos» (Oteiza, 1994: n.º 22). Matizado por escrito, el nombre *Bilhaizpe* (*bi* [dos], *haitz* [roca], *pe* [debajo]) aporta la clave: *bajo las dos rocas* hay paso. Oteiza da con el sentido original —del que la toponimia es vestigio— que el vasco tenía del espacio (véase la imagen 2 del catálogo a color).

Se da una situación análoga con el topónimo *Achar de Alano*. En tierras de Ansó (Huesca), existe una hoya o valle suspendido custodiado por una muralla calcárea conocido por Alano. Este valle da asimismo nombre a varios de los picos de la sierra allá donde ésta es más visible, en su cara norte y al entero flanco —los Alanos—. El lado sur queda protegido por el farallón de Peña Forca, montaña también llamada

200. «Dos peñas que en castellano se denominan “las dos hermanas” en vasco se nombra el hueco, lo que hay entre las dos hermanas, entre las dos piedras (aitzpitarte)» (Oteiza, 1994: n.º 172: «Disciplina»).

Achar de Forca. El hecho es que *achar* no es otra cosa que un desgaste de *atxart*, a su vez apócope de *atxarte*, topónimo vasco común que significa «entre peñas» —*atx*: peña, *arte*: entre—. Como en Biaizpe, *achar* no designa el pitón —en Alano— o la peña —en Forca—, sino el acceso natural de los rebanos por entre estas rocas a los ricos pastos de altura. De igual modo, *forca* es un topónimo que en *fabla* aragonesa designa una horcada o paso —*achar*— con forma de horca. Aunque sigue llamándose Achar de Alano al colmillo que jalona el paso, y así consta en el buzón de la cumbre, como una imposición del topónimo precisado por los montañeros en perjuicio del viejo topónimo utilizado por los pastores, vuelve a respetarse la denotación vernácula quedando claro que Achar es el paso que accede a la hoya de Alano —y a la vertiente más accesible de sus cimas—, y Punta de l'Achar, el pico que lo guarda.

Tanto en Biaizpe como en Achar de Alano se inscriben las fuerzas vitales *Indar* o energía emergente —física—, irradiadora y referencial de las convexidades, y *Ahal*, energía potencial —metafísica— de los huecos y concavidades; concepto este último rescatado por Zulaika (1987: 96-104) que Ortiz-Osés, a partir de Barandiaran, explicita en *Adur*, «fuerza mágica inconsciente e impersonal», éter (re)ligador, integrador de todos los seres vivos e inertes o energía subyacente a todo (Ortiz-Osés, 1982: 34; 1996: 44, 119), noción vasca de biocampo.²⁰¹ Sin embargo, la fuerza *Adur* no se corresponde exclusivamente con el vacío; lo habita todo: late en la roca que es energía superconcentrada —*Adur* también designa la fuerza prodigiosa que reside oculta en el interior de muchos objetos—; y fluye en el hueco que es materia superdiluida. El par *Indar-Ahal* coexiste en Biaizpe en forma de discontinuidad lleno-vacío.²⁰² Nos valen las rocas, la masa, como referencia orientadora, como contorno y delimitación, pero es el vacío lo verdaderamente servible:

Treinta rayos componen el cubo de la rueda, pero es el agujero central lo que la hace útil; modelamos con arcilla una vasija: es el espacio interior lo que nos sirve. Nos beneficiamos de la materia pero la utilidad reside en lo inmaterial. (Lao-Tzú, *Tao Te King*: versículo xi)

Desde una cosmogonía cuyo pivote es la diosa Mari, urdidora de redes que relacionan todo con todo, «*Adur* remite a la visión mágica y caleidoscópica de un mundo interligado por un flujo²⁰³ que gobierna los nexos de las cosas, sus causas y efectos, al que hay que influenciar (conjurar) a través de acciones rituales mágicas» (Ortiz-Osés, 1982: 34). *Indar* y *Ahal-Adur* conforman un par de fuerzas alternas que se corresponden con el Tao, si bien *Adur* como fuerza vital genesiaca o *Ahal* en cuanto energía germinadora, implícita en el prefijo *al-* de *ale* —grano, semilla— y *alor* —campo sembrado— (Zulaika, 1987: 98-99), pudieran ser *Tao* o *Principio* en sí mismo:

201. «Biocampo se traduce como campo, fuerza o energía vital y vivificadora; no sólo se refiere al campo de energía humano sino también al de los animales, los vegetales y al de la propia Tierra. [Precisamente], la Tierra tiene una anatomía energética similar a la nuestra [humana], que influye sobre nuestro propio campo de energía. La Tierra y la biosfera en la que vivimos son un gigantesco organismo vivo con sus propias características metabólicas y energéticas» (Collinge, 1999: 27, 30). Collinge nos remite al concepto Gaia de James Lovelock.

202. «Los pares polares ocupación-desocupación, continuidad-discontinuidad, saliente-entrante, lleno-vacío [...] vienen a ser conceptos psicológicos, categorías topológicas para el espacio y para el tiempo» (Oteiza, 1994: n.º 172: «Espacio topológico»).

203. Traducido *Adur* como «flujo», se incorpora su significado en dialecto vizcaíno —*baba*—.

Al haber emitido el Principio su única virtud —la vida— ésta se puso a evolucionar según dos modalidades alternantes. Esta evolución produjo [o condensó] el aire intermedio o materia tenue. De la materia tenue, saliendo del yin [poder —ahal, adur—] y pasando al yang [acto —indar—], fueron engendrados todos los seres sensibles. (Lao-Tzú, *Tao Te King*: versículo XLII)

Habitualmente hemos introducido los Laboratorios-Taller de DIA-TEKHNĒ con estas imágenes y con la escultura *Lurra eta Bilargia* de Jorge Oteiza (que veremos a continuación), sin hablar ni contextualizar el contenido o su significado, preguntando a las y los participantes tan sólo acerca del continente o significante —«¿Qué veis aquí?»— e indagando, a través de sus respuestas, sobre la virtualidad del espacio entre las piedras más allá de la presencia fáctica de éstas. A pesar de todo, es imposible deslindar inmediatamente los significados y, tal como comprobamos en un laboratorio-taller en Gernika (enero del 2009), la reflexión derivada de las respuestas no siempre se queda en un plano abstracto genérico y válido para una infinitud de situaciones —el par topológico «masa-hueco»—, sino que, sorprendente y *significativamente*, puede recrear, más allá del significante genérico «roca-paso», significados interculturales y comunes: Gabi, de origen rumano, ve en estas imágenes su país, identifica Biaizpe con Cheile Bicazului («Llaves de Bicz»), y su mujer, Catalina, observa un monte que se ha ido separando para dejar ver lo que hay detrás: el paisaje le recuerda a otro lugar de Rumanía, Sfinxul și Babele («La esfinge y las abuelitas»). En ambas imágenes Ismael, del pueblo amazigh (bereber), ve un punto de encuentro, y su compatriota Jatabi completa el paisaje con Xauen (la Gernika rifeña, bombardeada desde el aire en 1925),²⁰⁴ cuyo nombre significa «Los cuernos». Para Jatabi, Biaizpe es un *Tizi* de su país, un espacio entre dos peñas «por donde pasan el viento y las personas»; precisamente, a la salida de Xauen, dirección Fez, hay una encrucijada llamada Dardara donde «el viento hace temblar a los árboles», y es que *dardara* significa «temblor» en euskera.

EL LUGAR CULTURAL

Jorge Oteiza trabaja en piezas, «unidades livianas y abiertas, con las que pudiera por fusión construir el hueco», y sustituye para ello «la unidad-masa cerrada y tradicional del cilindro por la unidad-energía del cilindro abierto o hiperboloide» (1994: n.º 172 [22]). Primero define en plano dos círculos separados entre sí y traza después una circunferencia, una curva cerrada cuyo diámetro une los centros de ambos círculos: recordado en la circunferencia, queda el hiperboloide. O visto al revés, una *manzana-masa* a la que han mordido dos trozos circulares dejando el *corazón* y a cuyos lados se sugiere lo que falta: dos círculos virtuales o *manzanas-energía*. Luego experimenta, bien variando la curvatura de los arcos y evocando proyecciones mucho más amplias en el espacio, es decir, comunicando la masa no sólo con el volumen sustraído sino con el entero vacío circundante; o bien superponiendo los hiperboloides, alternando curvas entrantes y salientes, hasta crear piezas como la *Unidad triple y liviana* (1950), esto es, un *corazón de manzana* o *manzana-esfera* aligerada por tres mordeduras en torno y superpuestas.

Es, no obstante, confrontando dos hiperboloides como mejor se visibiliza la estatua-energía (*Adur*) y la activación del espacio intermedio (*Ahal*). No se trata de romper la masa como hicieran una sacudida telúrica y luego el agua en Biaizpe, sino de «rom-

204. Véase el apartado «El bombardeo de Gernika» del capítulo IV.

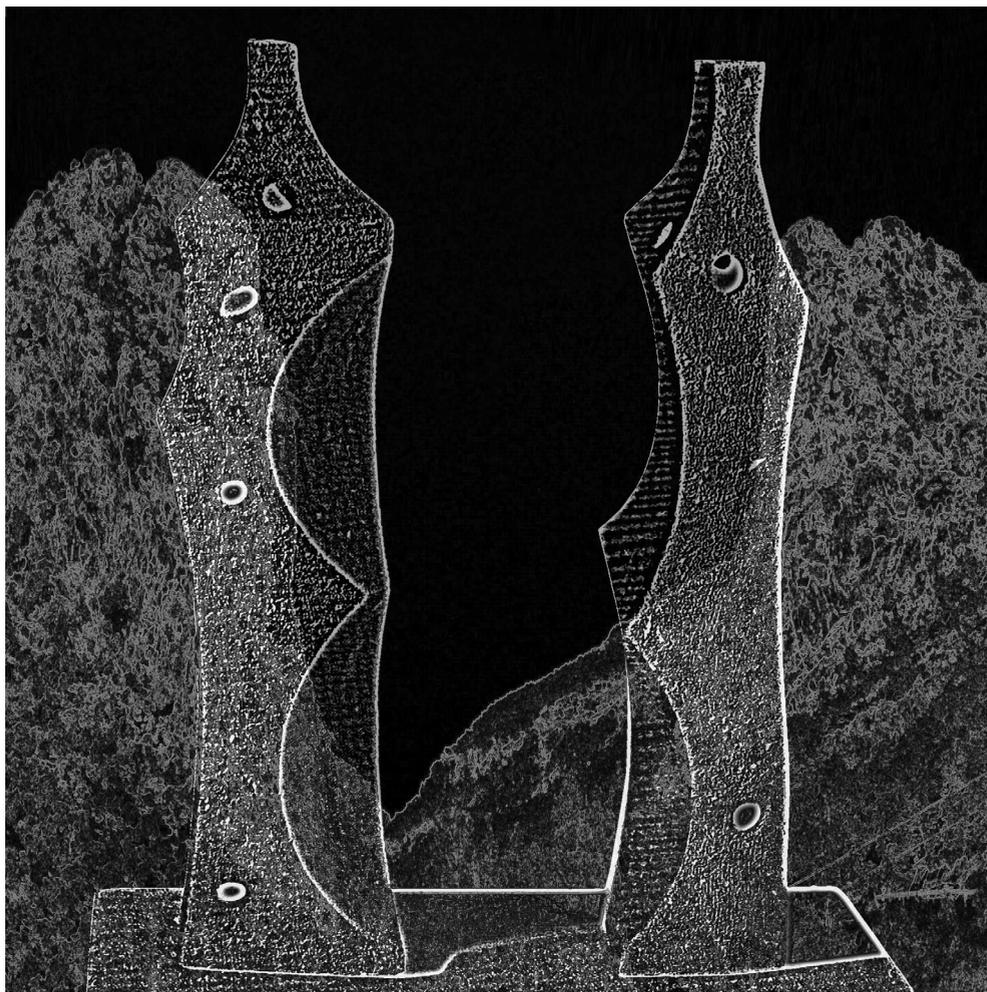


Imagen 11. Biaizpe y *Lurra eta Bilargia*, de Jorge Oteiza.

per la neutralidad del espacio libre» (Oteiza, 1957). Un ejemplo es *Lurra eta Bilargia*²⁰⁵ (Tierra y Luna, 1955); no son «dos hermanas» pero sí «madre e hija», según la ancestral cosmogonía vasca. Fusionando dos hiperboloides Oteiza da con la *Transestatua* como espacio estético y activo entre estatuas. Igual que en Biaizpe, la escultura se genera en el hueco intermedio, entre las dos unidades-materia: Tierra y Luna son también los agujeros horadados o sólo abiertos en los monolitos, condensadores de luz y penumbra, visión simultánea de los distintos tiempos de ambos astros; pero, sobre todo, las dos esferas u ovoides inmatereales que surgen entre ambos monolitos (véase la imagen 3 del catálogo a color).

205. Si bien Luna se dice en euskera *Ilargi*, Oteiza la llama *Bilargi*, no como «luz mens(tr)ual» (*hile*: «mes»; *argi*: «luz») o «luz muerta» (*hil*: «muerto»; *argi*: «luz»), sino como captora o condensadora de luz o luz envuelta (*bil*: «juntar, envolver»).

Y dado que los hiperboloides generan tensiones en todas direcciones, los bordes de las piedras insinúan hacia fuera, como paréntesis inversos que no interrumpen sino que lo abarcan todo, la esfera circundante que envuelve al espectador, a la espectadora, haciéndolos partícipes. Como sea, exentos o enfrentados, los hiperboloides, por cuanto son contenedores o dinamizadores de un espacio que recreamos en negativo en nuestra imaginación, obligan por una parte a una observación *creactiva* y *activan* por otra parte el espacio alrededor.

Para Oteiza *activar el espacio* consiste en liberar su energía latente, visibilizar su potencialidad. A través de sus diferentes propósitos experimentales de apertura y dinamización de los sólidos estáticos, Oteiza pone a la vista y hace fluyentes espacios que de otra forma habrían pasado inadvertidos. De la investigación de Oteiza inferimos para nuestro trabajo la habilitación o, simplemente, la visibilización de espacios para la transición y el encuentro. Luego, a través de la Plástica Relacional y del BatzArt o Asamblea CreActiva, canalizamos la energía potencial (*Ahal*) en energía activa (*Indar*); transitamos el espacio vacío o silente ocupándolo y viviéndolo (véase la imagen 4 del catálogo a color).

El *vacío* es también el motivo de la obra de Robert Barry y Graham Stevens, sólo que éstos, más que *activar la potencialidad, exploran su fisicidad*. Mediante su pieza *88 mc Carrier Wave FM* (1968), Barry dispone una serie de emisores de ondas electromagnéticas en distintas frecuencias que llenan una sala de forma invisible: la obra es sensorialmente conceptual, en la medida en que entendemos las ondas como idea aunque no podamos percibir las, pero tan física como una estatua de piedra. En su caso Stevens construye los *Atmospheric Environments* (ambientes atmosféricos) y los *Atmosfields* (campos de aire), variables o *áreas aéreas* del Land Art:

El aire está en nosotros, nuestro cuerpo vive dentro del aire y el planeta que habitamos está albergado en el aire. El aire es el tejido conjuntivo que nos une al entorno y que permite nuestra percepción de la luz, del calor, del sonido, del gusto, del olfato y de la tensión. Pero su transparencia nos impide asistir a sus continuas mutaciones: los *Atmosfields* y los entornos neumáticos aspiran a liberar una estética del aire tanto en sus estados atmosféricos actuales como en los casos en que utilizan ciertas membranas, para revelar sus movimientos y sus fuerzas, para extender y diversificar nuestra experiencia sobre el aire y nuestra relación con el entorno atmosférico. (1972a: 66)

Y desde el ámbito de la construcción de paz, el propósito de John Paul Lederach consiste, al igual que Oteiza, en *activar la potencialidad* del espacio vacío, pero sin quedarse en la sublimación estética o en la *estética de la sublimación*, sino, precisamente, *explorando su fisicidad* en el entorno social. Lederach propone una *imaginación moral* del entorno, que consiste en lo siguiente:

- Hacer visibles «los cruces de caminos», aquellos lugares donde se producen las «conexiones e interdependencias sociales», puesto que en ellos «late el corazón con los ritmos del cambio».
- «Tejer estratégica e imaginativamente redes relacionales a través de tales espacios sociales», en especial, en «escenarios de conflicto» y, particularmente, en los casos en que el conflicto es «violento y prolongado».
- «Establecer vínculos entre personas con mentalidades diferentes y situadas en puntos distintos del contexto».

- Trabajar en los «espacios de relación», porque es ahí donde se «unen, crean y sostienen dichos vínculos» (2007: 119-133).

Lederach pone el ejemplo de la araña (en la que bien hubiera podido transfigurarse la diosa Mari):

La araña empieza su red con unas pocas hebras ancladas a puntos estratégicamente escogidos y flota después a través de un espacio abierto, siempre enlazando en el centro; [...] su genialidad radica en la habilidad para adaptar, redefinir y rehacer su red de conexiones dentro de las realidades que se le presentan en un determinado espacio. (Ibídem: 126, 129)

La propuesta *artista* DIA-TEKHNĒ hibrida el *arte* de Oteiza con el *activismo pacifista* de Lederach.

HABILITACIÓN GENÉRICA DE ÁREAS ESTÉTICAS DE CONFLUENCIA Y RELACIÓN ENTRE DIFERENTES PERSONAS

Para que el DIA-TEKHNĒ tenga lugar hay que habilitar un *ágora*, es decir, un emplazamiento (situación y ubicación) para el diálogo y una asamblea (círculo de personas): uno o varios pliegos de papel en blanco para la Plástica Relacional, uno o varios círculos de sillas para el BatzArt o Asamblea CreActiva, y un espacio lo suficientemente amplio en ambos casos para reunir alrededor de cada papel a entre seis y diez personas o sentar en las sillas a cuanta gente sea precisa.

Sea cual sea el lugar, al desplegar sobre el suelo, en mitad de la sala, del tablado o de la calle un pliego de papel, una lona o un círculo de sillas, como sus proporciones trascienden al individuo, al ser su tamaño grupal, se activa de facto un espacio estético. Y alrededor de esta demarcación vacía las personas se sienten impelidas a intervenir. Ahora bien, los procesos y resultados de *diálogo a través del arte* varían en función del formato.

La Plástica Relacional, dado que consiste en un DIA-TEKHNĒ pictórico y performativo, se compone de diferentes dinámicas dependiendo del formato de papel o de lona que dispongamos, ya sea longitudinal, en forma de *avenida*, o en forma de *plaza*, que puede ser cuadrada —*square*— o redonda —*circus*—. A su vez, esta clasificación por formatos se cruza con otra doble posibilidad: que el papel o la lona estén vacíos, en blanco y limitados únicamente por sus propios márgenes; o que estén prefigurados, es decir, que todas las áreas tanto de expresión individual como de diálogo interpersonal y colectivo estén definidas sobre el plano. Esto ocurre cuando se trabaja sobre una figura simbólica como la *Wiphala*,²⁰⁶ el círculo y hexagrama cromático o la espiral de varios brazos.

En todos los casos se desarrollan los tres tiempos *casa*, de expresión individual, *calle*, de DIA-TEKHNĒ interpersonal, y *plaza*, de DIA-TEKHNĒ colectivo, si bien dicho proceso es más limitado en formatos longitudinales, donde el espacio de diálogo —lateral, frontal y diagonal— acoge como mucho a cuatro personas, y más óptimo en formatos cuadrangulares o circulares, pues, además de propiciar un recorrido progresivo de todas las fases hacia el centro común, da cabida en dicho centro al conjunto de los participantes:

206. Véase el capítulo x.

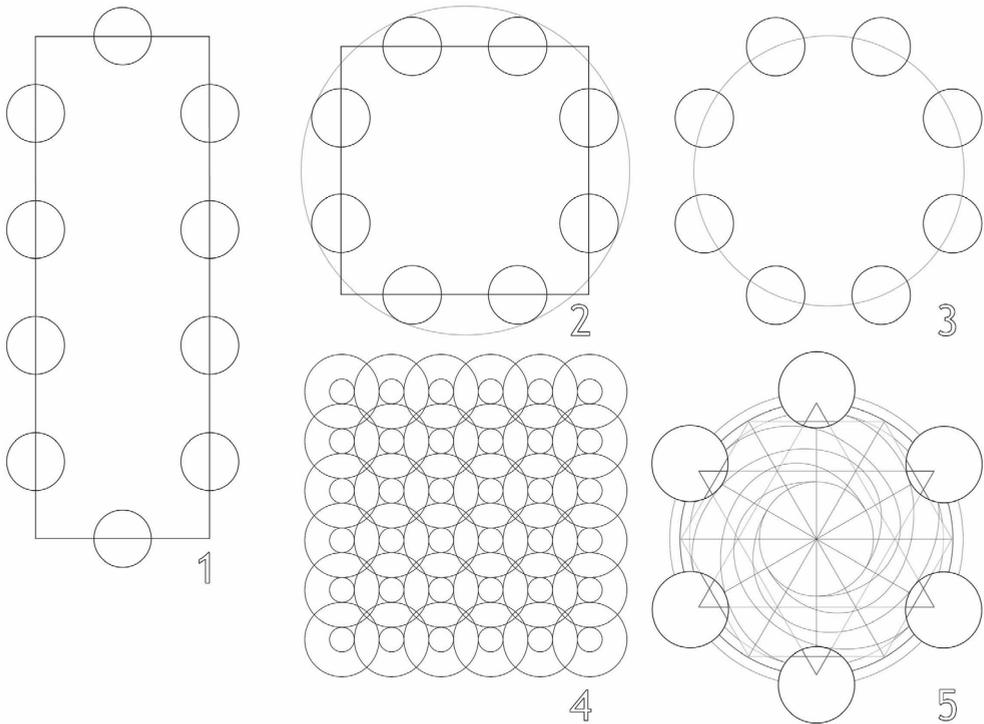


Imagen 12. Esquema de los formatos de Plástica Relacional. Espacio vacío: 1) longitudinal: AVENIDA; 2) cuadrangular: ENCRUCIJADA (Mandala-Square); 3) circular: PLAZA (Mandala-Circus). Espacio prefigurado: 4) cuadrangular: WIPHALA INTERCULTURAL; 5) circular: CÍRCULO CROMÁTICO.

- Espacio vacío:
 - Longitudinal: AVENIDA (*Biaizpe: Extreme & Stream* [extremo y corriente]). A partir de la expresión individual se desarrolla mediante diálogos simultáneos tanto interpersonales (de dos en dos personas) como colectivos entrecruzados (de cuatro en cuatro personas).
 - Cuadrangular: ENCRUCIJADA (*Mandala-Square*). Se desarrolla del espacio individual a los huecos interpersonales contiguos y, de ahí, al centro común y colectivo.
 - Circular: PLAZA (*Mandala-Circus*). Se trata del formato más sofisticado, resultado de una naturalización del proceso experimentado en el *square* o plaza cuadrangular. El formato circular recoge la tensión de los ángulos rectos —reforzada a su vez por los abordajes del ejercicio en diagonal, de las esquinas individuales al espacio intermedio común— y la focaliza en el centro del papel o la lona encauzando la dinámica por etapas y en conjunto.²⁰⁷

207. Véase el capítulo IX.

- Espacio prefigurado:
 - Cuadrangular: WIPHALA INTERCULTURAL. Sobre un papel o lona en la que están demarcados 6×6 círculos secantes y vacíos (correspondientes al hexagrama de primarios y secundarios), personas en número múltiplo de seis —hasta 36—, o nueve grupúsculos de cuatro, se sitúan ocupando cada cual una casilla redonda en la que trabajan con uno de los seis colores asignados y desde la que pivotan, a lo largo del anillo concéntrico e interseccional, recreando el DIA-TEKHNĒ formal y cromático con sus vecinos alrededor y por cuadrillas en las plazas intermedias.
 - Circular: CÍRCULO CROMÁTICO. Las y los participantes proceden como en el Mandala-Circus sólo que sobre los seis colores (primarios y secundarios) del círculo cromático, siendo cada color la *casa* de expresión individual; los tonos intermedios laterales y los acercamientos entre complementarios frontales, la *calle* de DIA-TEKHNĒ interpersonal; y la progresiva confluencia en el centro, la *plaza* de DIA-TEKHNĒ colectivo (véanse las imágenes 12 y 13 del catálogo a color).

En el BatzArt o Asamblea CreActiva no es el formato el que condiciona el desarrollo de la acción, sino la propia acción la que condiciona el formato que se ha de adoptar y disponer en el centro del círculo. Conviene en todo caso remarcar las principales diferencias entre BatzArt o Asamblea CreActiva y Plástica Relacional:

- El DIA-TEKHNĒ de la Plástica Relacional es literal, esto es, se dialoga a través de la expresión plástica; mientras que el DIA-TEKHNĒ del BatzArt o Asamblea CreActiva es extensivo: el diálogo discurre a través (*dia*) de la palabra (*logos*) pero canalizado y catalizado por procedimientos artísticos —teatro imagen, dibujo del natural, mapas representacionales y proyectivos, esculturas, murales, performances...—.
- El objeto de la Plástica Relacional es el propio diálogo (o, más bien, DIA-TEKHNĒ), y el objeto del BatzArt o Asamblea CreActiva, el tema que el diálogo aborda.

Hasta el momento, dependiendo del procedimiento y del *objeto de diálogo*, el BatzArt o Asamblea CreActiva ha adquirido la forma —previa toma de conciencia del *lugar físico* y del *lugar cultural*— de Wiphala Intercultural de 13×13 colores y 40 idiomas (2007) o de *Berbarbola* o *Árbol de Palabras* (2008), ambos a cargo de las comunidades migrantes y vernáculos y a las puertas de la Casa de Juntas de Gernika; de mapa proyectivo mural sobre el relato de la nación Murui-Muiname de la *Serpiente del Origen* con líderes juveniles, vecinales e indígenas en la barriada de Piedrahíta de Florencia, en la Amazonía colombiana (2009); de *Kaji Tulam* o círculo cardinal maya de encuentro de complementarios y recarga de energía, con líderes kaqchikeles y miembros del equipo del Centro de Acción Legal en Derechos Humanos en Ciudad de Guatemala (2009); o de laboratorio-taller de «Deconstrucción de la (es)cultura de violencia y construcción de la (es)cultura de paz» en la ciudad boliviana de La Paz (2009).²⁰⁸

208. Véase el capítulo XI.

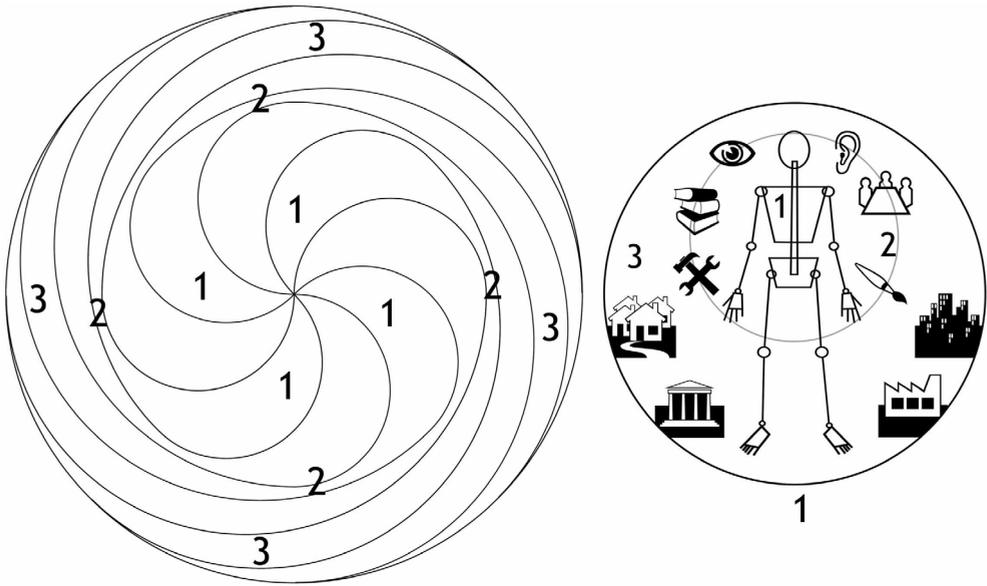


Imagen 13. Esquema BatzArt o Asamblea CreActiva.

13.1. La espiral múltiple, figura prototípica de los primeros ensayos del BatzArt en Gernika, prefigura el desarrollo de la Asamblea CreActiva de forma genérica, para todos sus casos. Partiendo del centro (1), que es la toma de conciencia de dentro afuera de la persona respecto a su entorno (caso 1, *Nahitaez izatetik izan nahi izatera* [De ser sin quererlo a querer ser] [Gernika, 2006 y 2007]; caso 5, *Serpiente del Origen* [Caquetá, Colombia, 2009]; y caso 6, *Kaji Tulam* [Guatemala, 2009]), se sucede una angostura (2), en la que cada individuo concientiza la opresión ya sea estructural o indirecta, ya sea relacional o directa (caso 2, *Haranak eta mendiak* [Valles y montañas] [Gernika, 2007]; y primera parte del caso 6, Asamblea CreActiva de deconstrucción de la violencia [Guatemala, 2009], y del caso 7, «(es)culturas de violencia» [Bolivia, 2009]), y sigue una apertura (3), bien de laboratorio-taller de construcción de paz (segunda parte del caso 6, *Kaji Tulam* [Guatemala, 2009], y del caso 7, «(es)culturas de paz» [La Paz, Bolivia, 2009]), bien de acción performativa (caso 3, *Wiphala-Patchwork Intercultural* [Gernika, 2007]; y caso 4, *Berbarbola* [Árbol de Palabras] [Gernika, 2008]).

13.2. Concreción de la situación central (1) de la espiral múltiple (tal como se trabajó inicialmente en Caquetá, en febrero del 2009): 1) se construye una imagen genérica, articulada y dinamizable, de la estructura humana; 2) se disponen alrededor, en su margen de acción, diferentes herramientas con las que 3) habrá de transformar el entorno. Los niveles 2 y 3 son representados mediante isotipos (símbolos gráficos de fácil representación y comprensión inmediata, adaptados o rediseñados según el imaginario de cada lugar). Diferentes ejemplos relativos a esta situación central de toma de conciencia y autorrepresentación del individuo respecto a su realidad son explicitados en las imágenes del catálogo a color 22 (BatzArt o Asamblea CreActiva [caso 1]: *Nahitaez izatetik izan nahi izatera*) y 28 y 29 (proceso y completación del *Kaji Tulam*).

VIII. *Gestión de espacios estéticos de confluencia de personas:* --- *Plástica Relacional*

Éste es el papel crucial de la imaginación moral: imaginar el lienzo que haga visibles los espacios relacionales y la telaraña de la vida donde se ubica el cambio social.

John Paul Lederach (2007: 132-133)

La Plástica Relacional²⁰⁹ consiste en la habilitación de espacios abiertos y participativos —eminentemente democráticos— de acción artística y en su gestión por medio del lenguaje plástico, preferentemente de la pintura, desde la situación o espacio-tiempo *casa* de expresión individual, pasando por la *calle* o situación de DIA-TEKHNE (o diálogo a través del arte) interpersonal, hasta la confluencia en la *plaza* de DIA-TEKHNE colectivo.

Un pliego grande y redondo de papel, blanco (neutro hacia dentro, pero no hacia fuera, puesto que genera una tensión en el lugar —sala o plaza— donde se ubica), vacío en cualquier caso, se extiende como un mantel sobre una mesa o en el suelo y unas cuantas personas nos sentamos alrededor; algunas, algunos ya nos conocemos, pero la mayoría nos vemos por primera vez. Parece que vayamos a celebrar algo. Y en cierto modo así es, sólo que ahora los *platos* están llenos de pintura, los *cubiertos* tienen

209. Experiencias de Plástica Relacional entre los años 2001 y 2009: Bolivia: exposición del concepto-operación DIA-TEKHNE en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y Wiphala Intercultural en las I Jornadas de Arte y Cultura de Paz organizadas por la Embajada de España (La Paz y Cochabamba, 15-19/06/09); Guatemala: laboratorio-taller de DIA-TEKHNE con el equipo del CALDH (Centro de Acción Legal en Derechos Humanos) y líderes mayas kaqchikeles, con jóvenes mayas víctimas del conflicto armado así como con estudiantes de la Universidad Rafael Landívar (Ciudad de Guatemala, 04-14/05/09); Colombia II: laboratorio-taller de DIA-TEKHNE con líderes vecinales, juveniles e indígenas korewahu en el Centro de Convivencia de la barriada de Piedrahíta en Florencia (Caquetá, 12-16/02/09) y taller en la Universidad Javeriana de Bogotá (17-18/02/09); España II: Mandala-Circus con 72 participantes en el Máster Internacional en Estudios de Paz, Conflictos y Desarrollo de la Universitat Jaume I (Castelló, 21/01/09); Cataluña III: Mandala-Circus en las I Jornades de Creativitat y Conflicte de la Escola de Cultura de Pau de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) (26-27/11/08); Reino Unido: Mandala-Circus en el Peace Jam de la Universi-

forma de brocha y pincel, los *panes* son de cera y en los *vasos* se filtra la luz a través de acuarelas magentas, cianes y amarillas. Entonces cada cual *rompe su silencio*, interviene dibujando cúmulos de formas figurativas pero no referidas a la realidad física o simbólica, *microsistemas* que son reflejo de nuestra identidad individual. Una vez que todas y todos hemos expuesto nuestro tema, los *microsistemas* quedan distribuidos alrededor del papel, dejando huecos a ambos lados y un vacío común en el centro del círculo que habremos de gestionar, por parejas primero y en grupo después, dando cabida y complementando todas y cada una de las propuestas *dia-tekhnē*, es decir, dialogando a través del arte, hasta crear un sistema o interrelación formal común que será reflejo de la identidad colectiva.

El objetivo de la Plástica Relacional es el propio medio, es decir, el DIA-TEKHNĒ, y el objeto implícito (y *protoartista*) del DIA-TEKHNĒ, la progresiva toma de conciencia de nuestra no-unicidad, la detección, prevención y reconducción de nuestras actitudes defensivo-ofensivas y la promoción de actitudes cooperativas que sucesivamente ampliamos de la relación interpersonal (por parejas en grupos pares o tríos en impares) a la relación colectiva (entre todas y todos). En este sentido, durante la Plástica Relacional experimentaremos diferentes tránsitos, simultáneos o sucesivos:

- Del espacio en blanco a su intervención plástica y tensión.
- De la plasmación del discurso personal al DIA-TEKHNĒ interpersonal y colectivo.
- Desde y a través de los distintos puntos de vista y experiencias individuales hasta los puntos de vista y experiencias grupales o sociales.

Ahora bien, dependerá única y exclusivamente de cada persona que la gestión, especialmente de los espacios comunes, sea disyuntiva (yo u otro) o conjuntiva (tú y

dad de Bradford (09/03/08); Austria II: Mandala-Platz en el Centro Ragnarhof de Viena con agentes sociales (16/06/07); Colombia I: *Squares* o Telas-Territorio en el V ConCierito Ciudadano con 240 participantes entre estudiantes y docentes así como población desplazada por la violencia en la Universidad Javeriana de Cali (06-08/09/06); Plástica Relacional con docentes y líderes vecinales de Florencia y El Doncello (Caquetá, 07-08/11/06); Austria I: exposición del Mandala-Platz en el Festsaal del Ayuntamiento de Viena en el marco del proyecto Imagine Peace (19/04/06); España I: Avenida y Wiphala Intercultural en las XIII Jornadas Aragonesas de Educación para la Paz —*Paz se escribe con Arte*— organizadas por la Fundación Seminario de Investigación para la Paz (Zaragoza, 18/02/06); Cataluña II y I: Wiphala Intercultural en el VI Encuentro sobre Mediación Escolar de Olot (15/04/05); Avenida en el Diálogo *Los conflictos en la vida cotidiana* en el Fórum Universal de las Culturas (Barcelona, 14/06/04). Y en Euskal Herria: Mandala-Circus en los XX, XXI y XXII Cursos de Construcción de Paz y Transformación Creativa de Conflictos (Gernika-Lumoko Kultur Etxea, 01-06/10/07, 09-10/07/09 y Euskal Herria Museoa, 07-12/07/08); Mandala-Circus en el I y II Seminario Internacional *Innovación en la construcción de convivencia* (Bilbao, 22/07/08 y 21/07/09); Mandala también en el VI Seminario-Taller de Interculturalidad (Gernika, 14/11/08); Avenida con docentes de educación artística en el Museo Guggenheim Bilbao (25/04/07); Avenida en el curso de verano *La sociología jurídica al servicio de los derechos humanos en los procesos de paz* en el Instituto Internacional de Sociología Jurídica de Oñati (03/07/06) con presencia del lehendakari Juan José Ibarretxe; Avenida y Wiphala Intercultural en las XIV y XV Jornadas Internacionales de Cultura y Paz de Gernika-Lumo (28/04/04 y 29/04/05); Avenida en el I Encuentro de Jóvenes de las ciudades bombardeadas de Coventry, Dresden y Durango (Durango, 08/04/05); Square y Wiphala Intercultural en el centro social Topaleku con ex reclusos y agentes sociales de Bilbao (2005-2007); Avenida en el I Encuentro Internacional de Arte y Paz de Gernika en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (Campus de Leioa, 09/12/03); Avenidas y Squares en el Circulo de Actualidad de la Universidad de Deusto (2001-2006), etc.

yo —y otros, otras—), por lo que no puede asegurarse que el *tapiz relacional* se trame sin interferencias; de hecho, es muy posible que nos quede algún nudo, un conflicto enquistado que no hayamos sabido cómo encaminar: será, en pequeño, la tela de encuentros y desencuentros de la vida, con la salvedad de que podemos reencontrarnos y volver a empezar siempre que queramos (véase la imagen 5 del catálogo a color).

En cualquier caso, a fin de prevenir fallos estructurales o desequilibrios de partida, proponemos dos reglas básicas de juego: a) el empleo del lenguaje abstracto o, más propiamente, del lenguaje figurativo no referencial; y b) la utilización flexible del ciclo de colores del círculo cromático con algunas observaciones sobre el uso del blanco y del negro (véase la imagen 6 del catálogo a color).

REGLA N.º 1: LENGUAJE ABSTRACTO Y/O FIGURATIVO NO REFERENCIAL

La abstracción no imita la realidad ni produce sus ilusiones sino que la instaura.

Simón Marchán Fiz (1990: 159)

La pintura abstracta crea, junto al mundo *real*, un mundo nuevo que exteriormente no tiene nada que ver con la *realidad* y que en su interior está sujeto a las leyes del cosmos; al lado del mundo *natural*, aparece uno *artístico*, igualmente real y concreto; de ahí que yo prefiera llamar arte *concreto* al arte *abstracto*.

Wassily Kandinski (citado en Düchting, 1990: 86, 88)

Diferenciamos en primer lugar entre *abstracción* y *figuración no referencial*. Abstracto es aquello que bien por básico o por genérico, es indeterminado, inconcreto: toda forma o concepto matricial que puede devenir en cualquier representación consensuada de la realidad visible. Lo abstracto «no es nada y lo es todo al mismo tiempo»; es potencial. Dibujamos, por ejemplo, un círculo: en él laten tantas imágenes como ideas hayan sido convenidas bajo esta forma; el círculo como tal es abstracto, pero si lo explicitamos añadiéndole otra circunferencia interior, otra central pequeña y otras más pequeñas alrededor del centro —llanta, cubo y tuercas—, representamos ideográficamente una rueda; o, sin concretar tanto, basta con marcar dentro del círculo dos puntos y trazar entre ellos un poco más abajo una línea o un arco cóncavo, y visualizamos, con apenas un año de edad, una cara.

Lo virtual de las *formas abstractas* es su capacidad generativa: de ellas puede derivarse cualquier *figura concreta* o, *en relación* —eje del DIA-TEKHNE—, cualquier cúmulo o *microsistema* de figuras que no tienen por qué ser representacionales o referidas a la realidad consensuada. Son los casos, más *abstractos*, de los conjuntos suprematistas de Malevich, de las *composiciones* de Bauer o de los biomorfos tempranos de Miró, o, más concretos y *figurativos*, aunque sin traspasar el límite de lo reconocible, de los *polimorfos* de Kandinsky, de los *hourloupes* de Dubuffet o de las *morfologías psicológicas* de Matta. El arte —actividad creadora por antonomasia— se vale precisamente de las formas abstractas generatrices para instituir nuevos imaginarios, realidades otras, autónomas y «diferentes al mundo que hemos dado por bueno hasta ahora» (Dubuffet).²¹⁰

210. Véase el apartado «Ramal 2: de la pintura al *environment*, del *environment* al happening» del capítulo III.

En concreto, el recurso de la Plástica Relacional a la abstracción o figuración no referencial responde a dos criterios:

1. *Invencción de un lenguaje propio, inédito, fuera de toda pretensión de copia, imitación o representación de la realidad dada.* Pueden dibujarse figuras geométricas u orgánicas, simples o polimorfos, dándoles volumen e incluso apariencia animada (aunque sin caracterizarlas); pero no se permite dibujar números, signos, ideogramas, logotipos o símbolos de ninguna clase, ni tampoco escribir palabras o letras sueltas, que siendo abstractos son, en cuanto signos, significativos. Y es que un impulso inconsciente conducirá nuestra mirada a la búsqueda de un elemento que nos sugiera o recuerde algo conocido, al encuentro de cualquier referencia que nos dé seguridad; en tal caso la vista quedará atrapada, priorizando la figura o el signo reconocible sobre el resto que automáticamente quedará subordinado o difuso. En cambio, si todas y todos los actores proyectan cúmulos de figuras abstractas, a cada cual más distinta e irreconocible, el conjunto de aportaciones —la aportación conjunta— fluirá ininterrumpidamente a la vista, sin jerarquías, focos ni vértices.
2. *Evitación de inhibiciones*, que pueden ser indirectas, por prejuicios asociados a las artes plásticas —genio creativo, virtuosismo técnico—, y que se traducen en reacciones manidas tales como «soy muy torpe dibujando o pintando», «no valgo para eso», «me estancó en los 12 años»; o directas por comparación («lo hago mejor o peor que mi compañera o mi compañero»). Urge, en consecuencia, que estos tópicos sean desmentidos: así como aceptamos que por saber escribir no necesariamente somos escritores, hemos de acoger con naturalidad que para dibujar o para modelar con pintura tampoco hace falta ser artistas; más bien al contrario: tal vez debamos regresar al día en que pintamos por última vez, siendo todavía niños. Desde el propio arte, el fauvismo, los expresionismos, el informalismo y, dentro de éste, el tachismo, han ilustrado el esfuerzo de muchos creadores por desaprender todo convencionalismo y recuperar la espontaneidad. Y es que las personas, con apenas dos años, ya garabateamos sobre el papel, trazando la huella de nuestra corporalidad, gesticando nuestras emociones desde el entero cuerpo hasta la pequeña mina del lápiz. Es más, el dibujo precede a la escritura: el trazo es innato y el alfabeto, aprendido. Ambos constituyen de hecho los dos extremos de la abstracción: mientras que el dibujo representa el objeto en su esencia o noción más básicas, dándole existencia mediante las formas más elementales, la escritura (la sola ortografía y con más razón la sintaxis) implica una separación intelectual de las cualidades de un objeto que es traducido a palabras cuyos sonidos, salvo si se trata de una onomatopeya, no recrean lo nombrado ni guardan relación alguna con ello y cuyos fonemas tampoco responden gráficamente a su significante. Trazar (o modelar) debería sernos más natural y fácil que escribir, pero una convención arbitraria y supositiva según la cual pintar es únicamente cosa de niños o de artistas llega a disociar nuestra mente de sí misma, indisponiéndonos para una de las acciones más naturales y sencillas. Veremos de hecho cómo el DIA-TEKHNĒ o la correspondencia comunicativa a través del arte es para muchas personas sin hábitos artísticos más fácil que el diálogo común a través de las palabras.

Cuando las y los actores se disponen en torno a un pliego de papel o una lona en blanco, sin otra posibilidad que expresarse, primero para sí y después entre ellas y ellos, con los *fonemas*, *morfemas*, *palabras* o *sintaxis* del dibujo y de la pintura, las reacciones son al principio balbucientes, titubeantes, pero se trata, a fin de cuentas, de una situación compartible por todas y todos, lo cual ayuda a distender los bloqueos y a neutralizar la inhibición con naturalidad.

Aplicados al dibujo o a la plástica pictórica, los *fonemas* (unidades fonológicas mínimas) serían la línea, el punto, una mancha, una gota...; en un segundo nivel, los *morfemas* (unidades lingüísticas mínimas), las formas geométricas, las orgánicas o cualquier forma cerrada física o virtualmente sobre sí misma; luego las *palabras*, todas aquellas formas compuestas, ensambladas unas con otras; y la *sintaxis*, por último, aquellos sistemas de formas coordinadas y unidas, cúmulos comprensibles en conjunto. Toda imitación gráfica de la realidad o traducción de la realidad al dibujo, por muy *fotográfico* que éste sea, se descompone en formas básicas: el punto o «unidad atómica en que se concreta la materia de forma indivisible, elemento mínimo portador de las cualidades de color, tiempo y espacio» (Zulaika, 1987: 64); la línea, recta o curva; o la mancha o difusión de un trazo o de una gota en un solo gesto. Y, una vez tomadas las formas en su más pura esencia o noción, trataremos —en palabras de Kandinsky, primer pintor abstracto— de «desarmar el ojo y experimentar la mirada interior al alma secreta de todas las cosas, atravesando la dura cáscara, la *forma* exterior, para captar, con todos nuestros sentidos, el *palpitar* de las mismas» (Düchting, 1990: 80).

Ejercicio 2. Deconstrucción de figuras referenciales y construcción de figuras no referenciales

1. Tomamos un papel cualquiera y dibujamos lo primero que nos venga a la cabeza, sin importarnos en absoluto si se *parece* más o menos al referente real: una persona, una casa, un sol, un árbol, una flor, un caballo, un pájaro, un barco... Al construir estos elementos habremos trazado *fonemas* y *morfemas* simples y después los habremos combinado: para la casa, un triángulo para el frente y un romboide para el costado del tejado, rectángulos para las paredes, las puertas y la chimenea, cuadrados y cruces para las ventanas, líneas onduladas para el camino y el humo; un círculo para el disco solar y trazos radiales para su destello...
2. Se trata ahora de deconstruir estos elementos descomponiendo y dibujando sus partes por separado.
3. Por último, combinamos las partes disgregadas inventando, como *palabras que no existen*, conjuntos inéditos.

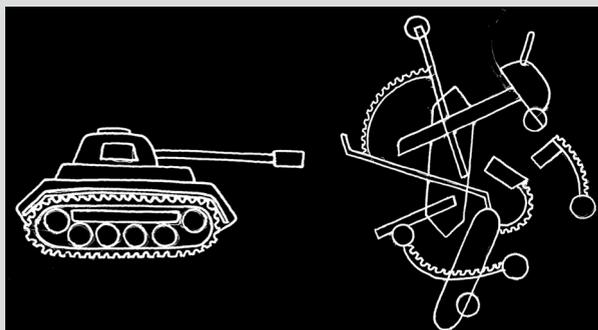


Imagen 14. Proceso de deconstrucción de figuras referenciales a construcción de figuras no referenciales.

REGLA N.º 2: CICLO DE COLORES DEL CÍRCULO CROMÁTICO

El color es un acontecimiento que se produce entre una fuente lumínica, un objeto que refleja la luz y la mirada que lo capta (Fraser, Murphy y Bunting, 2003: 34).

La luz, irradiada desde el sol o desde una lámpara, alumbra los objetos; los objetos absorben la luz y la reflejan. Dicha luz reflejada (desde el objeto) no es la misma que la luz incidente (del sol o de la lámpara), y esto ocurre porque los objetos alteran la luz según su composición molecular. Los objetos, visibles a la luz, se proyectan en nuestra retina, que está conformada por dos grandes familias de células nerviosas, los *bastones* y los *conos*: los bastones, más numerosos, proporcionan visión en la penumbra, mientras que los conos reaccionan a la claridad. Por su parte, la luz se compone de fotones; cada fotón es a la vez una partícula (un objeto localizable) y una onda (un campo de probabilidades), algo así como una *ondícula*, porque como tal está y acontece en varios puntos al mismo tiempo. Todos los fotones viajan a la misma velocidad (de la luz) pero no laten igual: algunos palpitan intensamente, su energía es mayor y su longitud de onda es más corta; otros lo hacen con menos energía y en intervalos más amplios. Precisamente, los conos de la retina se subdividen en tres grupos dependiendo de su receptividad: unos captan los fotones de onda corta —violáceos—; otros, los de onda media —verdes—; y los últimos, los de onda larga —rojos—. Y es que la luz es, a nuestra vista, una escueta franja irisada entre los ultravioletas y los infrarrojos, el espectro visible que va de los 380 a los 700 nm (nanómetros o mil millonésimas de metro), muy a medio camino entre las frecuencias gamma (10^{-12} metros), pasando por los rayos X (1 nm o 10^{-9} metros), y las regiones de radio (onda larga, más de 1 km de frecuencia). Así que, volviendo al comienzo, la luz, más o menos blanca y continente de todas las longitudes de onda, incide sobre un objeto que absorbe algunas longitudes de onda y refleja otras: esta luz devuelta por el objeto, diferente a la luz blanca irradiada sobre él, es la que percibimos al fondo de nuestra retina como *color*.

A la estructura tricromática de la retina humana le debemos, por tanto: a) la descomposición del espectro luz en tres colores básicos —rojo, verde y azul— según sus longitudes de onda; y b) el hecho de «poder reproducir todos los demás colores sólo a partir de tres fósforos sobre una pantalla [negra] o de tres pigmentos sobre el papel [blanco]». Partiendo de la oscuridad, de la imperceptibilidad del negro (sin longitudes de onda), el rojo, el verde y el azul añaden longitudes de onda hacia el blanco, que reúne todas las longitudes de onda en proporciones iguales. A estos tres colores se les llama *primarios aditivos*, y de su unión por pares se generan sus complementarios cian, magenta y amarillo. Este proceso se invierte sobre el papel: cian, magenta y amarillo restan entre sí longitudes de onda a la superficie blanca; de ahí que sean llamados *primarios sustractivos*. Así, el cian es un sustractivo de longitud de onda larga —rojo— en favor de onda más corta, es decir, quita rojo a la luz blanca; asimismo, el magenta es un sustractivo de longitud de onda media —verde—, y el amarillo, un sustractivo de azul. Lo que nos lleva a concluir que «tanto los primarios aditivos [rojo, verde y azul] como los sustractivos [cian, magenta y amarillo] trabajan manipulando las longitudes de onda que se introducen en nuestros ojos y estimulan nuestra retina» (ibídem: 42-46). Ambas tricromías, aditivas y sustractivas, se asocian en otro plano a sendas familias, los *colores-luz* —el rojo, azul y verde de las televisiones de tubo de rayos catódicos— y los *colores-materia* —el cian, magenta y amarillo de las pinturas—.

Puesto que tratamos de *plástica* o arte de modelar, *mediante pintura* en este caso, partimos con dos condicionantes básicos que, de momento, no hemos eludido: el

soporte —papel o lienzo— y el procedimiento —las propias pinturas o pigmentos aglutinados y listos para ser aplicados—. En realidad, cualquier soporte vale siempre que sea neutro; el blanco es el más común, puesto que cualquier técnica destaca en su superficie, mientras que si trabajamos sobre papel estraza o cartón gris, incluso sobre una base negra, habremos de limitarnos a pinturas muy opacas; las tintas o acuarelas, ostensiblemente diáfanos, o los acrílicos a base de pigmentos transparentes se perderían. En lo que respecta al procedimiento, sea cual sea éste —tinta, acuarela, *gouache*, acrílico, esmalte, pastel, cera, óleo—, se compone siempre de una mezcla de pigmento o materia colorante y un aglutinante o sustancia consistente, vehicular y *plástica* o modelable —goma para la acuarela, encausto para la cera, aceite para el óleo, acrílico y vinilo para las pinturas del mismo nombre, etc.—. En consecuencia, dando por hecho que el aglutinante sea transparente y neutro, la sucesiva superposición de colores tenderá a sustraer luz al papel blanco, o, visto de otra manera, tenderá a producir una mezcla de color más opaco y oscuro cada vez.

Ejercicio 3. Construcción del círculo cromático

En *colores-materia* (o pigmentos) el triángulo de primarios está compuesto por el cian, el magenta y el amarillo, que se complementa con el triángulo de secundarios-materia provenientes de su respectiva mezcla por pares: el azul índigo o añil (cian + magenta), el rojo (magenta + amarillo) y el verde (amarillo + cian). Superponemos ambos triángulos equiláteros cian-magenta-amarillo y añil-rojo-verde* de forma que sus centros coinciden y los vértices de uno se ensamblan en los intervalos del otro: obtenemos una estrella regular de seis puntas o *hexagrama*. Uniendo los vértices de la estrella describimos un círculo que acoge todos los colores (a su vez numerados como sigue): amarillo (1), rojo (3), magenta (5), añil (7), cian (9), verde (11), amarillo (1). Por último, en las intersecciones hallamos los seis intermedios: naranja (2, entre el amarillo y el rojo), carmín (4, entre el rojo y el magenta), violeta (6, entre el magenta y el añil), azul ultramar (8, entre el añil y el cian), turquesa (10, entre el cian y el verde) y lima o verde claro (12, entre el verde y el amarillo). (Véanse la imagen 9 en blanco y negro, en la página 159, y la imagen 11 del catálogo a color.)

* Al azul de la tricromía rojo-verde-azul sobre el papel lo llamaremos en adelante *añil*.

El círculo cromático sirve a la Plástica Relacional de mapa y brújula. Sobre el papel, la tricromía básica cian, magenta y amarillo da lugar a los secundarios o mixtos puros rojo, verde y añil, y primarios y secundarios, en sucesivas mezclas, pueden crear casi cualquier tonalidad. Dispuestos los seis colores —los tres primarios y los tres secundarios— en redondo, comprobamos que, aun mirándose todos a todos, algunos lo hacen frontalmente: el amarillo (primario) al añil (secundario resultante de la mezcla magenta + cian); el magenta (primario) al verde (secundario resultante de la mezcla cian + amarillo); y el cian (primario) al rojo (secundario resultante de la mezcla amarillo + magenta); es decir: cada primario se opone a un secundario que contiene los otros dos primarios. A estos colores opuestos se les llama también *complementarios* porque juntos (a la par, no mezclados) producen los contrastes más fuertes y porque uno aporta lo que al otro le falta. Por otra parte, si mezclamos a la vez los tres primarios resultan, en distintas proporciones, los colores terciarios o *mixtos impuros* (llamados así en oposición a los secundarios o mixtos puros), y en proporciones iguales, un tono negro aproximado.

Sobre la utilización de los colores terciarios, del blanco y del negro

Para todas las modalidades de Plástica Relacional utilizaremos siempre los seis colores básicos —los primarios amarillo, magenta y cian y sus secundarios o mixtos puros rojo, añil y verde— más sus seis intermedios o mixtos puros sucesivos —naranja, carmín, violeta, azul (ultramar), turquesa y lima o verde claro—. Es siempre estimulante ver a todos estos colores interactuar, ya sea en mezclas directas o sucesivas por gamas entre primarios —anaranjados y arbolados entre el amarillo y el magenta, violáceos entre el magenta y el cian, y verdes entre el cian y el amarillo—, ya sea vibrando en oposición —rojo y cian, carmín y turquesa, violeta y lima—, o bien mezclándose a tres en tierras, ocre, sienas o castaños, granates, verdes vejiga u otros tonos, incluso enturbiándose en tonalidades grises y oscuras.

Definiendo o llenando las figuras (abstractas y/o no referenciales), los conjuntos de figuras y los diálogos entre ellas, la miríada de colores interviene sobre el espacio blanco, denotativamente vacío pero lleno de connotaciones: lo no pintado, *en blanco*, significa implícitamente lo que el propio color blanco, esto es, «limpieza, objetividad, neutralidad y, por supuesto, vacío» (Heller, 2005: 155-169). Así, en la medida en que corporeiza la superficie vacía, consideramos el blanco *color* que paradójicamente simboliza silencio, *no-color*. Pero el color blanco no sólo viene dado —«blanco pasivo»—, sino que puede ser aplicado en pigmento —«blanco activo»—, en cuyo caso funcionará como el «cuarto color primario, ya que no puede obtenerse de la mezcla de otros colores» (ibídem: 155).

En el extremo opuesto al blanco está el negro: para ver los colores-luz necesitamos de la penumbra, entonces *lo negro* no es color sino ausencia de luz, y por tanto, *no-color*. Pero sobre el papel matizamos la definición que Eva Heller hace del negro como «color sin color» (ibídem: 128), conviniendo que es más bien «un color con todos los colores», ya que la suma de todas las pinturas, por sucesivo opacamiento, da negro o se aproxima a éste.

El color negro concentra toda la energía en sí, y su apariencia, por aislada que sea, somete a los demás colores a su influjo centrípeto. En una actividad de Plástica Relacional atraería la vista en focos, contornos o vectores que operarían a costa del conjunto plural, del DIA-TEKHNE colectivo, relegándolo a fondo o decorado pasivo, cuando debería ser algo así como «un *plateau* o región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior» (Deleuze y Guattari, 2005: 49). El negro en medio de los demás colores produce el mismo efecto que un soldado armado entre varios civiles inermes. Por esta razón desaconsejamos su empleo directo. Permitimos la aproximación al negro por sucesivas mezclas de color, como resultado, buscado o no, de un proceso; pero no tentamos el recurso directo a un color asociado al poder: «Los [objetos] negros dominan el espacio; su presencia es más ostensible, parecen más pesados y macizos. Debido a su fuerte contraste con el entorno, el negro se muestra anguloso y duro; concentra su efecto en los límites del objeto. El negro es el color de lo grande; su efecto es más poderoso e impresionante que el del blanco» (Heller, 2005: 146-148).²¹¹ Ocurriría al revés si

211. No obviamos la connotación maniquea del blanco y del negro y el designio mutuo de dos razas que representan en estos momentos la cara más obscena y la cruz más hiriente de un milenario ciclo humano que ha denostado la *comunidad* (cualidad de común y *común unidad*) para fundarse exclusivamente en la parcial diferencia; una civilización de la dicotomía que hoy como nunca

habláramos de colores-luz: al trabajar sobre la oscuridad, sobre un entorno negro, el *no-color* blanco absorbería los colores y cegaría sus matices.

EJERCICIOS PERFORMATIVOS DE PLÁSTICA RELACIONAL: MANDALA-CIRCUS SOBRE ESPACIO VACÍO Y WIPHALA INTERCULTURAL SOBRE ESPACIO PREFIGURADO

Alrededor del papel blanco y vacío, situado cada actor o actora en nuestro respectivo espacio, nos disponemos a definir y pintar cúmulos de figuras, microsistemas libres, inéditos, que no representen la realidad ni sus símbolos, a fin de evitar toda inhibición, comparación y condicionamiento del punto de vista. Nuestros microsistemas serán más densos en el centro y más difusos según nos aproximamos a nuestras vecinas y vecinos, con quienes procuramos respetar un margen que facilite más tarde progresivos encuentros mutuos. Cúmulos de colores primarios, secundarios, terciarios incluso, identidades diferentes pero iguales, surgentes de la interrelación y el mestizaje en la plaza cromática, eludiendo la utilización directa del color negro para no marcar una posición de fuerza que condicione o desestabilice el curso natural del DIA-TEKHNE, la trama y urdimbre de unos microsistemas con otros en diálogos plásticos interpersonales, grupusculares y colectivos. *Cosmos resonantes*, que diría Kandinsky: «una malla de referencias plagada de acontecimientos, libre de asociaciones figurativas; en definitiva, colores y formas independientes [matizamos *interdependientes*] en un espacio pictórico abierto» (Düchting, 1990: 48).

De los formatos vacíos de Plástica Relacional la plaza circular, que llamamos *Mandala-Circus* o *Plaza-Mandala*, es la que más «rotundamente» predispone el *conflujo* o la confluencia de actores o actoras diferentes. El círculo plantea una doble tensión hacia dentro y hacia fuera: si varias personas se sitúan en corro pero mirando hacia fuera, aferrándose cada cual a su idea y tirando de los demás hacia sí, el círculo se tensará y romperá, devolviendo a cada cual a su particular soledad; en cambio, al mirar todas las personas hacia dentro, confluyendo sus ideas en el centro, cada uno y cada una se abastecerá de las aportaciones de todos los demás, y entonces, quien era vértice representándose únicamente a sí mismo devendrá en nodo representante del entero grupo.

Y de los formatos prefigurados de Plástica Relacional, la Wiphala Intercultural es hasta ahora el ejercicio más sofisticado (complejo y avanzado) que se ha llevado a cabo:

- Al igual que el Mandala-Circus, aplica los niveles *casa* individual, *calle* interpersonal y *plaza* colectiva, acogiendo esta última no más de cuatro actores o actoras pero dando cabida en conjunto a un total de 36 personas.
- Desarrolla las potencialidades del círculo cromático: a) como base estructural de la Wiphala, que no se rige por los siete colores (primarios, secundarios e intermedios) del arco iris, sino por el hexagrama o doble trigrama de primarios y

somete (por la fuerza) o instrumentaliza a las personas (empleándolas) para ejercer un control sobre los recursos de subsistencia; una cultura que por su naturaleza se impone sucesivamente a otras culturas absorbiéndolas. Otorgar a los colores negro y blanco o a la luz y a la penumbra valores *buenos* o *malos* carece de sentido cuando oscura es la piel de los pueblos de la luz y blanca la piel de los pueblos en penumbra. Precisamente, «el [color] *negro* representa la autoconciencia de los pueblos africanos: el símbolo de la libertad de África es una estrella negra de cinco puntas» (Heller, 2005: 144).

secundarios; b) como mapa y guía que prevé hasta cuatro vías de consenso entre colores diferentes, previendo que sean primarios sumables, contiguos miscibles, opuestos mediables o extremos emparentables.

- Enraíza además en un símbolo de profunda carga cultural y política entre los pueblos andinos y, por extensión, entre las naciones originarias de Awya-Yala (América), para proponer un ejercicio de confluencia e interrelación de diferentes personas, así como de mestizaje de sus identidades e ideas.

IX. Plástica Relacional sobre — espacio vacío: Mandala-Circus

En esta dimensión protoestética, de la creación en estado naciente, estratos espaciales polifónicos, a menudo concéntricos, parecen atraer hacia sí y colonizar todos los niveles de alteridad que por otra parte engendran. Los objetos se instauran a su respecto en posición transversal, vibratoria, confiriéndoles un alma, un devenir ancestral, animal, vegetal, cósmico.

Félix Guattari (1996: 125-126)

INTRODUCCIÓN AL MANDALA-CIRCUS

Mandala-Circus es el nombre que recibe el ejercicio performativo de Plástica Relacional sobre un espacio (papel o lona) circular vacío (preferentemente blanco o neutro). El Mandala-Circus predispone un DIA-TEKHNĒ o diálogo a través del arte a lo largo de tres situaciones que se traducen en sucesivos aros concéntricos: 1) el nivel prediatécnico (previo al DIA-TEKHNĒ) e individual llamado *casa*; 2) el nivel diatécnico e interpersonal llamado *calle*; y 3) el nivel diatécnico y colectivo llamado *plaza*.

El doble nombre de este ejercicio situacional (en cuanto espacio-temporal) contiene en sí sendos significados expansibles:

- Es *Mandala* —«círculo» en sánscrito— puesto que habilita un espacio, una demarcación, un papel o lona circular para el dibujo ritual, que orienta «el campo visual psíquico y todos los recursos contenidos en la periferia hacia el centro que simboliza la identidad, el sí-mismo» (Jung, 2002: 339-341); en nuestro caso concreto: un círculo para el tránsito desde la plasmación de las identidades y conciencias personales del entorno hacia la elaboración *dia-tekhmē* de la identidad y conciencia colectiva.
- Es *Circus* (aunque se le puede llamar indistintamente *Plaza*) porque en sí es una *glorieta* circular a la que afluyen diferentes calles y también un *circo*, un espacio lúdico y performativo, de varias pistas (véase la imagen 7 del catálogo a color).

Y aunque su propio nombre alude a culturas diversas —la india, la inglesa o la latina—, el Mandala-Circus enraíza en el pequeño crómlech o círculo de piedras del Piri-neo vasco (llamado *baratz* —huerto vegetal o sepultura regeneradora—) que también

es símbolo de la asamblea comunal (*batzar*). Ambos vocablos —*baratz* y *batzar*— establecen entre sí una metátesis o intercambio de sílabas que aprovechamos no tanto antropológica como simbólicamente. No en vano, la dinámica que describimos a continuación recrea la construcción de identidades individuales que despuntan, florecen y, enredándose entre ellas, tupen una suerte de vergel, huerto o *baratz*, hacia el *batzar* de la «asamblea y acogida»; en suma: *vergel* y *asamblea* de identidades variopintas, multi-formes y mestizadas (véase la imagen 8 del catálogo a color).

DESARROLLO DEL MANDALA-CIRCUS: DE LA CASA A LA CALLE, DE LA CALLE A LA PLAZA

A continuación se describe una sucesión de preparativos y de pasos con sus correspondientes variables. El objetivo es dotar a la dinamizadora o dinamizador (en adelante, performer) de todos los recursos necesarios para a su vez empoderar *dia-tekhne* a las y los participantes (en adelante, actoras y actores) tanto individual como colectivamente: en la resolución final de la performance, el o la performer se retirará para ceder la dirección a las propias actoras y actores.

ACTIVACIÓN DEL ESPACIO

Preparativo I (activación del espacio). Por cada 8 personas (6 mínimo y 10 máximo) se despliega sobre el suelo un pliego de papel de aproximadamente 2 × 2 metros (se pueden utilizar tiras de papel Kraft blanco de 1 m de ancho).

- Formato

Variable 1. Distinto tamaño. Puede que por dificultades de espacio (no cabe un pliego de 2 m de diámetro) o por un número demasiado pequeño de actores (un grupo de entre 8 y 12 personas convenientemente divisible en dos grupúsculos de entre 4 y 6) nos veamos obligados a confeccionar Mandala-Circus más pequeños. En tal caso pueden disponerse *tapetes*, como juegos de mesa, de entre 90 y 120 cm de diámetro.

Variable 2. Distinto color de papel. No afecta al significado de la performance pero condiciona las técnicas: toda pintura sobre papel sin blanquear debe contener la suficiente concentración de pigmento como para opacar la superficie, puesto que si no, se pierde.

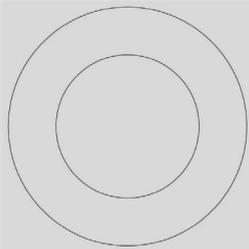
Variable 3. Otros materiales (véase el preparativo III, variable 2).

- Distribución de tiempos

Variable 1. Una jornada continua (6 horas: 4 horas por la mañana —desde la ronda de apertura hasta el paso 5— y 2 horas por la tarde —desde el paso 6 hasta la ronda de cierre—).

Variable 2. Dos medias jornadas (una sesión de 3 ó 4 horas desde la ronda de apertura hasta los pasos 4 ó 5 y otra sesión de 3 ó 2 horas desde los pasos 5 ó 6 hasta la ronda de cierre).

Variable 3. Dinámica exprés (entre 2,5 y 4 horas; se suprime la ronda intermedia conjunta después del paso 5 y se deja menos tiempo para cada paso introduciendo antes las consignas). Es un recurso práctico cuando el Mandala-Circus se introduce en un programa como una actividad más. Así y todo, advertimos de que los procesos creativos individuales, y con mayor intensidad los grupales, difícilmente pueden limitarse en estrechas franjas horarias. Una excesiva incidencia del o de la performer tratando de ajustar los tiempos coartará el proceso de algunas personas provocándoles ansiedad y condicionando irreversiblemente el DIA-TEKHNĒ interpersonal y colectivo. Para un desarrollo satisfactorio de la performance lo aconsejable es tomarse un día o dividirla en dos sesiones.

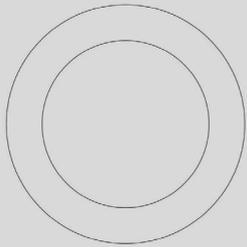
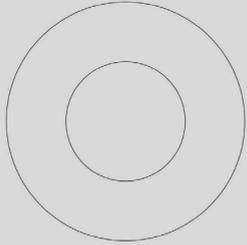


Preparativo II (habilitación del espacio)

1. Sobre el papel se traza una circunferencia de aproximadamente 2 metros de diámetro (debe ajustarse a los bordes del papel). Para ello se puede:

- Usar un cordel clavándolo o sujetándolo en el centro (basta presionarlo con un bolígrafo) y atando el lápiz en el extremo ajustado a tal medida.
- Utilizar una regla o una vara de 1 metro, hacerla pivotar desde el centro del pliego de papel, y empujar el lápiz cuidando de que no se desplace de la medida escogida para el diámetro.

2. Del centro del papel se traza una nueva circunferencia de 1,20 m de diámetro y 60 cm de radio. Es la opción visualmente más equilibrada, dando virtualmente la misma entidad a la calle que a la plaza. Se obtiene de la división del diámetro total de 2 m en cinco partes y



tomando tres partes para el centro y dejando una a cada lado. Queda una calle de 40 cm de ancho.

Variable 1. Formato tradicional (viable). Habitualmente habíamos dado 1 m de diámetro y 50 cm de radio a la circunferencia central —la plaza— y 50 cm de ancho al anillo perimetral —la calle—, pero eso implicaba dejar muy poco espacio al área comunitaria, que equivalía sólo a una cuarta parte ($0,78 \text{ m}^2$) del área total ($3,14 \text{ m}^2$).

Variable 2. Misma superficie para la plaza y para la calle ($1,57 \text{ m}^2$) (desaconsejable). Ello supone reducir el ancho del anillo perimetral a 29,3 cm, visualmente constreñido por una enorme circunferencia central de 70,7 cm de radio: lo que es equitativo en números es paradójicamente desigual a la vista. Así que descartamos esta opción.

Variable 3. Pequeño formato (para espacios o grupos reducidos). Si en lugar de trabajar sobre un pliego grande trabajamos, por restricción de espacio o debido al reducido número de actoras y actores, sobre un tapete, aplicaremos la proporción plaza-calle del formato grande, esto es, dividido el diámetro total en 5 partes, tres quintos ($3/5$) para la plaza y dos quintos ($2/5$) para la calle:

- Si el círculo de papel tiene 90 cm de diámetro en total, daremos 54 cm de diámetro (27 cm de radio) a la plaza y nos quedará un ancho de 18 cm para la calle.
- Si tiene 1 m de diámetro total: 30 cm de radio para la plaza y 20 cm de ancho para la calle.
- Si tiene 120 cm de diámetro total: 36 cm de radio para la plaza y 24 cm de ancho para la calle.

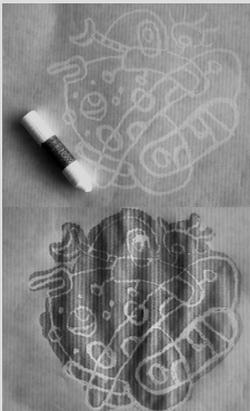
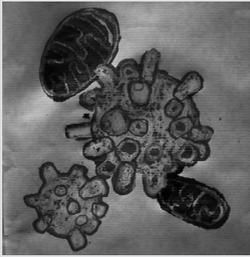
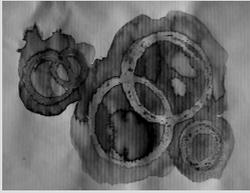
Preparativo III (materiales). Por cada 8 personas (6 mínimo y 10 máximo) se reparte una caja de ceras oleosas, no acuarelables Manley, y tarros de tinta Ecoline (30 ml) de los colores primarios, así como algunos secundarios o intermedios: amarillo, naranja, rojo, magenta, violeta, azul cian y verde. Pueden usarse otras técnicas, sólo ceras o también témperas, acrílicos, etc. Asimismo, habrá de disponerse un pincel del número 8 (no brocha), papel secante o un trozo de tela o trapo por cada actor o actora y recipientes de base ancha con agua (para limpiar los pinceles antes de cambiar de color) por cada dos personas.

Ronda de apertura. Damos la bienvenida; introducimos la dinámica situándola en el pertinente contexto y pedimos a

las y los participantes (inminentes actores) que se presenten. Puede asimismo expresarse, con palabras o frases cortas, la expectativa que cada cual trae y su estado de ánimo.

Aviso: Dado que la performance es grupal, el o la performer no nombrará (ni mucho menos ejemplificará) personas concretas. El o la performer se limitará a lanzar las consignas en función del desarrollo del trabajo, a animar a la intervención en la ronda intermedia si la hubiera y a moderar la discusión final, pero en todos los casos sin personalizar. El destinatario y actor es el grupo.

Instrucciones procedimentales (demostradas por el o la performer):



1. Mezcla (contraste y repulsión grasa \leftrightarrow agua) de ceras oleosas y tintas al agua. Se dibuja primero con las ceras, y sobre los trazos (mejor cuanto más firmes) se aplica después, mediante pinceladas, la tinta. Vemos cómo el agua no penetra donde está la cera. Para reforzar el contraste de técnicas se recomienda usar colores opuestos, por ejemplo, cerco de cera naranja y, sobre él, pincelada de tinta verde, o tinta azul sobre trazo amarillo...

2. (Al tiempo que) realización de figuras no reconocibles (véase el apartado «Regla n.º 1: lenguaje abstracto y/o figurativo no referencial» del capítulo VIII):

- Ejercicio sobre deconstrucción de figuras representacionales y construcción de figuras no referenciales.
- Muestrario de formas abstractas (no concretas) geométricas y orgánicas y combinaciones entre ellas.
- Figuración no referencial (ejemplos del arte moderno): polimorfos de Kandinsky, *hourloupes* de Dubuffet, morfologías psicológicas de Matta, espirales osmóticas de Hundertwasser, etc.

3. Blanco activo (véase el subapartado «Sobre la utilización de los colores terciarios, del blanco y del negro» del capítulo VIII). Llamamos así a la pintura blanca aplicada conscientemente sobre el blanco *pasivo* o ya dado sobre el papel. Durante el desarrollo de las interrelaciones figura-fondo o de los cúmulos formales, individualmente o *dia-tekhne*, interpersonalmente, cada actor o actora podrá elegir si respetar o no el vacío del papel, si *hablar* o si *dejarlo silente* como parte de la composición. Pero también podrá prefigurar formas o espacios blancos con la cera que, si bien al dibujarse apenas se distinguen del

papel, una vez pase el pincel o brocha de tinta por encima, saltarán al primer plano.

Variable 1. Materiales alternativos. En caso de no disponer en concreto de ceras Manley o de tintas Ecoline, a fin de lograr fácilmente contrastes intensos entre figura y fondo, debemos cuidar de que las crayolas sean oleosas, aceitosas y no acuarelables o solubles en agua. Como sustituto de las ceras pueden utilizarse barras de óleo; y como sustituto de las tintas: acuarelas, témperas, *gouaches* o cualquier otra técnica al agua.

Variable 2. Otros materiales. Pueden utilizarse acrílicos o pinturas vinílicas. El papel de estraza tintado (Kraft blanco) aguanta bien estas técnicas pastosas al agua (siempre que apliquemos la pintura con mesura, sin sobrecargar ni emparar la superficie, porque si no, lo romperíamos), pero podemos valernos también de otros papeles resistentes, o, imprimándolos en blanco, uniformando la superficie y tapando sus poros, de cartón, tela o lona.

Observación: No olvidemos que los materiales, tanto para el soporte como para la técnica, son en todo caso accesorios. Si queremos activar o habilitar un Mandala-Circus, la primera pregunta que debemos hacernos no es «¿qué materiales necesitamos?», sino «¿cómo construimos una plaza participable y pintable?». Todas las ideas y propuestas encaminadas a dicho objetivo serán buenas.

DESARROLLO DE LA DINÁMICA Y CONSIGNAS PARA LAS ACTORAS Y LOS ACTORES

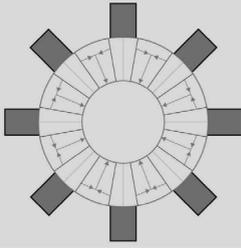


Paso 1. Las actoras y los actores se distribuyen en torno al círculo de papel *cuidando de respetar un espacio igual entre las personas.*

Nivel 1 (individual): CASA

Paso 2. Casa. A cada actora o actor se le da un folio de tamaño DIN-A3 donde se deberán pintar formas abstractas o figuras no referenciales, es decir, que no refieran a elementos (objetos o ideas) reconocibles.

No puede copiarse la realidad visible ni tampoco valen signos, logotipos, letras ni números, sólo formas geométricas u orgánicas, líneas o manchas, o conjuntos de elementos, como polimorfos de Kandinsky o biomorfos de Miró, pero sin caracterizarlos.



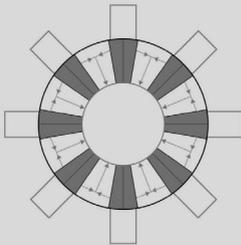
Variables:

Para el trazado de formas abstractas y/o figuras no referenciales:

1. Enunciado de formas básicas —punto, línea recta y curva, formas geométricas y orgánicas, manchas— y combinación directa de éstas.
2. Dibujo y composición de formas básicas dentro de un círculo.
3. Ejercicio 2 de deconstrucción-reconstrucción (véase el apartado «Regla n.º 1: lenguaje abstracto y/o figurativo no referencial» del capítulo VIII), consistente en dibujar un objeto cualquiera, descomponerlo y recomponer sus piezas de manera que creamos otro objeto *irreconocible*.
4. Creación de polimorfos.

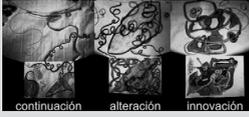
Para la composición de cúmulos formales:

1. Una vez enunciadas las figuras (formas básicas, conjuntos de formas, polimorfos...), unir las enmarcándolas en un fondo común a modo de espacio interestelar o submarino o de líquido amniótico que las envuelve.
2. Rellenar independientemente los vacíos intermedios o crear terceras figuras que conecten unas formas con otras. Practicar el DIA-TEKHNĒ entre las propias figuras.
3. Construir formas mayores, espiras u óvalos que, como una galaxia o sistema planetario pero sin guardar, por supuesto, tal apariencia, aglutinen en uno o varios conjuntos las formas dispersas.
4. Tejer entramados o redes que relacionen unas figuras con otras.



Nivel 2 (interpersonal): CALLE

Paso 3. Afluencia a la calle. Una vez que han llenado su hoja, las actoras y los actores intervendrán en el círculo de papel extendido sobre el suelo. Para ello escogerán de su dibujo las figuras o discursos que más les gusten. Pero —muy importante— habrá de respetarse rigurosamente la siguiente regla: *cada persona debe ceñirse a su espacio y mantener siempre un hueco* (tan grande como el espacio propio) *con su vecina o vecino a ambos lados*. Tanto los espacios como los huecos no se demarcarán. De por sí estarán delimitados entre el círculo exterior y el segundo círculo central. *Cada actor o actora elaborará su dibujo en la calle común siendo consciente de que no está solo o sola, sino en compañía de otras personas.*

Variables para el dibujo de la calle:

1. Continuar el dibujo anterior, como una prolongación de la casa a la calle.
2. Alterar el dibujo, transformarlo (por discurso inventivo propio o por influencia de los discursos alrededor: no está prohibido mirar).
3. Innovar: crear una interrelación fondo-figura o cúmulo de formas totalmente nuevo en relación con lo realizado en el papel «casa».

Instrucción para el o la performer: El o la performer lanzará la consigna de tránsito del paso 3 (afluencia a la calle) al paso 4 (confluencia en la calle) cuando las y los actores consideren que han terminado sus respectivos dibujos, cúmulos formales o microsistemas. Hasta entonces es conveniente que no intervenga ni condicione, aun cuando alguna o algún actor esté transgrediendo sus márgenes y el propio espacio intermedio.



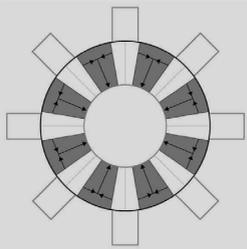
Observación sobre la ocupación unívoca, no pactada o no dialogada de la calle interpersonal o espacio intermedio: Una vez hechos los dibujos, queda desplegado un *crómlech*, una asamblea de imaginarios, divididos por huecos en blanco a veces anchos, más estrechos otras veces, incluso imperceptibles, puesto que ya ha habido conexiones *por libre*.

El hecho de que una persona transgreda sus márgenes y extienda su dibujo por el espacio interpersonal (paso 4) no es positivo ni negativo. Que sea bueno o malo dependerá de cómo lo perciba el compañero o la compañera contigua. Pongamos una actora y un actor vecinos A y B: por lo general, la expansión del dibujo por parte de A suele ser entendida por B como «invasión» o, cuanto más cerca, como «amenaza al espacio vital».* Entonces B, posicionado «a la defensiva», trazará una línea divisoria, dibujará una frontera explícita; o C, que también se ha sentido invadida, reaccionará «a la ofensiva» hasta chocar sus trazos con los de A. Pero no siempre es así: una cuarta participante D, en la misma coyuntura, no ve mal el acercamiento de A, sino que lo entiende como su manera de ser y actuar —«A necesita más espacio y punto»—. Incluso si se le pregunta a A qué piensa, es común que responda que no se ha dado cuenta y que sencillamente se sentía

* Espacio vital: ámbito territorial que necesitan los individuos, las colectividades y los pueblos para desarrollarse.

a gusto y se ha dejado llevar. Otro caso, bastante habitual, es el de E y F, que, precisamente por disfrutar de sus respectivos dibujos, se han encontrado en el espacio intermedio: no lo han llenado del todo, pero sí han entramado sus líneas.

Como sea, la performance sigue, y como vemos, en ocasiones no hay espacios intermedios, calles interpersonales donde practicar conscientemente el DIA-TEKHNE o diálogo a través del arte. En la variable 3 del paso 4 se enuncia la solución a dicha ocupación unívoca o no dialogada de los espacios intermedios: los *solapamientos*.



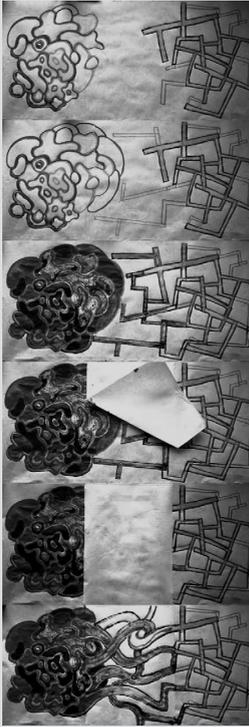
Paso 4. Confluencia en la calle. Repartidos los cúmulos de formas personales a lo largo del primer anillo del círculo, las y los actores se distribuirán por parejas. Entonces tratarán de «hablar el lenguaje» de su correspondiente vecino o vecina, interpretando las figuras que le parezcan más sugerentes o reconocibles; o bien de negociar cómo elaborar el espacio intermedio, por ejemplo, creando juntos un conjunto formal nuevo.

Variable 1. Suficiente espacio intermedio vacío. Dadas las identidades A y B, dos formas combinables de integración mutua pueden ser su mestizaje ($A + B: BA$) o la creación de terceras o sucesivas identidades ($A + B: C$).

Variable 2. Espacio casi libre pero prefigurado por el encuentro intuitivo y armónico entre dos dibujos *expansivos*. Las bases para el DIA-TEKHNE están ya establecidas. En ese caso, las o los actores no tienen más que llevar sus intuiciones al plano consciente: aprovecharán el entramado como base para tejer su diálogo.

Variable 3. Espacio intermedio restringido o nulo: *solapamientos*. El *solapamiento* es una solución procesual para un mismo espacio pero en diferente tiempo, algo así como una *segunda oportunidad* en un «espacio sin espacio», en un lugar donde la expansión individual del discurso de una sola persona o de dos personas autónomamente ha desactivado el vacío potencial intermedio, bien reduciéndolo a una mera hendidura, bien anulándolo.

Partimos de dos condicionantes, uno fáctico —el llenado no dialogado del espacio intermedio— y otro reglamentario —el escrupuloso *respeto del trabajo realizado hasta el momento como parte indisociable del proceso*—.



En este sentido, dado que no podemos borrar lo pintado (ya que negaría y por tanto agrediría a la identidad vertida), se trata de:

1. Renegociar la pareja la extensión de un nuevo espacio intermedio en función de cuánto está cada uno, cada una, dispuesta a ceder.
2. Cortar un trozo de papel blanco de la medida acordada y solaparlo mediante una bisagra interior (que no afecte al plano *pintable*) de cinta adhesiva: no se trata de tapar lo anterior sino de disponer una ventana de forma que pueda accederse a los dibujos previos en busca de referencias en el transcurso del ejercicio o de testimonio después.
3. Sobre el solapamiento o «plano abatible de papel blanco sobre el dibujo previo» habrá de hacerse lo siguiente:
 - Como la solapa blanca, al estar situada sobre los dibujos anteriores, los corta, se continúan los dibujos anteriores sobre los márgenes de la solapa a fin de restablecer, con fidelidad a las identidades previas, el encuentro y DIA-TEKHNE entre éstas.
 - Una vez prefigurado el diálogo se lleva a cabo el paso 4 (confluencia en la calle).

Variable 4. Grupos impares. En ese caso, es preferible comenzar por un diálogo a tres que excluir a una persona. Si no tuvieran suficiente espacio, pueden negociar un nuevo solapamiento que recree un área de encuentro. La persona que está en medio tendrá doble trabajo al principio, pero descansará en el cambio de pareja (paso 5).

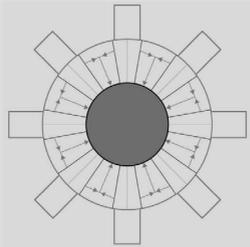
Paso 5. Cuando se haya completado este primer DIA-TEKHNE interpersonal, se cambiará de pareja para abordar la segunda confluencia.

Ronda intermedia conjunta, en la que las y los participantes intercambian impresiones acerca de cómo se han sentido, ya sea en su toma de contacto con el dibujo, en el tránsito de la casa a la calle o, sobre todo, durante sus DIA-TEKHNE o diálogos a través del arte, tanto si éstos han prendido de una confluencia natural en el espacio intermedio como si ha habido que habilitarlos mediante solapamientos.

(En caso de que la performance dure media jornada, esta ronda de comentarios será suprimida.)

PAUSA

Nivel 3 (colectivo): PLAZA



Paso 6. Plaza. Queda lleno el primer perímetro con los diálogos por parejas entre las y los actores como un tapiz en forma de anillo, mientras que el centro (el espacio correspondiente al segundo círculo central) permanece vacío y libre. Actoras y actores, en pie, habrán de observar el anillo hecho tanto de cúmulos de figuras personales como de las tramas de las relaciones mutuas y *negociar una solución común para el centro del Mandala-Circus*.

Instrucción para el o la performer: La última consigna a enunciar será *que ninguna idea quede fuera, que todas las propuestas sean acogidas*.

Y a continuación (resueltas las dudas, si las hay), el o la performer se retira y cede la conducción de la performance a las y los actores.

En caso de que haya un solo grupo, será el propio o la propia performer —y, si son más grupos, será una observadora u observador externo por grupo— quien anotará (*sin intervenir*: ni para aportar ideas, ni mucho menos para persuadir o juzgar):

- Objetualmente: qué soluciones o estrategias colectivas se plantean dentro del grupo.
- Procesualmente: si un criterio se impone sobre los demás, si una mayoría asume la iniciativa y van quedándose minorías residuales, si alguien no está a gusto.

Paso 7. *Dia-tekhne*, dialogando a través del arte, todas las actrices y los actores trabajan en el núcleo del Mandala. Identidades e ideas diferentes confluyen en el centro de la plaza. Cada expresión individual de dibujo y pintura se despliega al encuentro de otros dibujos, pinturas y expresiones, se ensamblan y se mezclan.

Discusión final acerca de la gestión de la plaza, del DIA-TEKHNE colectivo y de las soluciones conjuntas a las que se ha llegado. El o la performer moderará el debate y, dado el caso, lo animará introduciendo las observaciones anotadas por las o los observadores (o por el propio o la propia performer) durante el proceso de negociación (paso 6).

CIERRE DE LA DINÁMICA

Ronda de cierre. Cada actora y cada actor cuentan cómo se han sentido, sólo palabras y frases sueltas, tratando de no reabrir debates. El o la performer, en su rol de moderador, procurará, dado el caso, que se respete la clausura de la dinámica.

Conclusión. Que un Mandala-Circus salga bien o mal dependerá de las sensaciones de cada actora o actor o del colectivo en conjunto, expresadas en la ronda de cierre. La Plástica Relacional no sólo contempla finales felices (que los hay y muchos), también finales infelices —por bloqueos y frustraciones, que son parte más que previsible del juego—, incluso no-finales por haber sido imposible alcanzar un acuerdo sobre la plaza. Para prever la falta de tiempo (no olvidemos que la activación de procesos interpersonales y colectivos desencadena procesos imprevisibles), aconsejamos trabajar con márgenes horarios amplios o flexibles. En todo caso siempre puede convocarse una nueva sesión, y si no, ahí queda el aprendizaje y aquí la metodología para volver a activar la «plaza de papel», aunque sea en otro lugar y con otra gente.

En lugar de consumarse una vez hecho, el DIA-TEKHNĒ (o, procedimentalmente, la Diatecnia) es un arte transversal y procesual que se consume haciéndose. Resultan entonces expresivos los registros de nuestros encuentros, relaciones, acuerdos y mestizajes: la Plástica Relacional. Estas materializaciones colectivas, obras de arte en sí mismas, sirven al grupo y a los individuos por separado para dotar de forma y contenido plástico a todas y cada una de sus actitudes y, en consecuencia, para reflexionar sobre ellas y afrontarlas en la vida cotidiana.

En el trabajo del o la performer pueden distinguirse dos fases que relacionamos (más gráfica que etimológicamente) con la palabra *demo*: una primera, previa a la performance, de transmisión de conocimientos técnicos o procedimentales, la *diatecnia* básica que llamamos «DEMOstrar»;²¹² y una segunda fase que discurre paralela al devenir de la dinámica, de progresiva «dilución» del o de la performer en la medida en que va empoderándose el grupo: «DEMOcratizar».

En años anteriores, durante los primeros Mandala-Circus, cuando una persona pintaba expansivamente, a riesgo de invadir el espacio vital de su vecina o vecino, se le conminaba a reconducir sus trazos, replegarse y probar con formas y trazos más pequeños; si, por el contrario, era demasiado tímida, se le invitaba a abrirse; si agrisaba u opacaba demasiado los colores, se le insinuaba que pintara con tonalidades más luminosas; y si sus formas eran indefinidas, que las delimitara y significara; si otra persona confeccionaba formas de apariencia figurativa (arborescentes, antropomorfas...),

212. La palabra *demonstrar* viene del latín *demonstrāre* (mostrar desde arriba). Aunque coinciden las dos primeras sílabas, nada tiene que ver con el vocablo griego *Demos* (pueblo); no obstante, solemos utilizarla de forma gráfica a fin de retener mejor la consigna.

entonces se le sugería que alterara tales figuras hasta convertirlas en otras menos evidentes; o si alguien saturaba los colores lo suficiente para generar un foco de tensión, se le advertía del potencial abuso que ejercía sobre el resto.

En todos estos casos el o la performer intervenía en el proceso reconduciéndolo al tiempo que ofreciendo una alternativa constructiva. La intención era, en principio, honesta; sin embargo, terminaba por subordinarse el proceso, exclusivo de sus autores y autoras, a los criterios del dinamizador o la dinamizadora. No hay una forma mejor o peor de resolver un ejercicio de Plástica Relacional; que esté bien o mal dependerá del estado de ánimo de las y los actores. El o la performer pone en marcha a los individuos por separado, entre ellos y en grupo; no obstante, debe limitar su influjo al enunciado de reglas (que luego cada cual interpretará o transgredirá a su modo) y a la facilitación del proceso, aclarando dudas procedimentales tanto relativas a los materiales como a la puesta en escena y a los diálogos, pero en ningún caso manifestando opinión o juicio. Con el tiempo hemos comprobado que *conminar*, *advertir*, *sugerir* y a veces hasta *mediar* son verbos que coartan el impulso creativo y la libertad personal y, si eso ocurre, se aborta el proceso empoderador, fundamento y función del DIA-TEKHNĒ (véase la imagen 9 del catálogo a color).

Las Plazas-Mandala se configuran como una representación planisférica en que se encuentran gentes de diferentes continentes, como «rodajas» de planeta que compendian una significativa parte de la diversidad de personas y de su madeja de relaciones.

RECURSOS DE DIA-TEKHNĒ O DIÁLOGO A TRAVÉS DEL ARTE

Las situaciones y recursos enunciados a continuación son orientativos. El o la performer podrá añadir nuevos casos a estas tablas una vez acontecidos, pero nunca utilizar esta información para injerir en el trabajo que corresponde en exclusiva a las actoras o actores.

SITUACIONES Y SOLUCIONES

Nivel 1 (individual): CASA

- Narración abstracta o codificada (véase la imagen 22 del catálogo a color).
- Deconstrucción-reconstrucción.
- Polimorfos.
- Turbiedad, turbulencia, turbación.
- Dilución progresiva del dibujo hasta dejarlo abierto, permeable en los márgenes.
- Mímesis o correspondencia, por influencia mutua o por sincronía.

Nivel 2 (interpersonal): CALLE

- SOLAPAMIENTO (véase el paso 4 [confluencia en la calle] del desarrollo del Mandala-Circus, variable 3).
- SUPLENCIA (1). Un actor o actora debe abandonar la dinámica y pide a otro, otra actora que lo sustituya.

- SUPLENCIA (2). Un actor o actora marcha y una persona externa solicita participar.
En ambos casos la persona suplida explica a la suplente el significado de su dibujo, de forma que la suplente lo interiorice, lo parafrasee y a partir de ahí aporte su propio discurso.
- INTEGRACIÓN. Una persona nueva pide tomar parte una vez iniciada la dinámica. Solución: círculo abierto. Nadie debe quedar excluido; la participación es prioritaria. Dependiendo del grado de avance de la dinámica, se invitará a las y los actores a que le «hagan un hueco». En caso de excesiva apretura, se habilitarán nuevos espacios mediante solapamientos.
- CONTAGIO O TRANSMISIÓN. Una determinada figura dibujada por un o una actora es adoptada por más de una persona y se propaga en varios de los conjuntos formales.
- INVITACIÓN. Un actor o actora le da permiso a otro u otra para intervenir en su propio dibujo.
- DIÁLOGO VERBAL COMPLEMENTARIO AL DIA-TEKHNĒ. A veces el diálogo plástico fluye solo, pero otras veces las o los actores necesitan hablar, reforzar el DIA-TEKHNĒ o concretarlo aún más con el diálogo verbal.
- SUERTES. Se busca el acuerdo sobre un color o forma echándolo a suertes.

Nivel 3 (colectivo): PLAZA



- En ocasiones, antes de la negociación las y los actores hacen un *brainstorming* para después conjugar las ideas vertidas.
- MANOS ENRELAZADAS. La mano izquierda guía a la mano derecha de la persona contigua y pintan así el espacio colectivo (véase la figura).
- INTERCAMBIO DE POSICIÓN. Las o los actores rotan una posición o se intercambian con sus «opuestos» en el círculo. En todos los casos asumen la identidad de la persona sustituida y la afluyen al centro.
- DENOMINADOR COMÚN. Se identifican las formas comunes y se proyectan en el espacio colectivo.
- INVITACIÓN. Un grupo le da permiso a otro grupo o a integrantes de otros grupos para intervenir en su propia plaza.

Nivel 4 (intercolectivo): CONEXIÓN DE PLAZAS

- CONEXIÓN DE PLAZAS. Es el nivel exponencial de DIA-TEKHNĒ intergrupar. Se dialoga en bloque a partir de sendas soluciones colectivas.

En definitiva, todo imprevisto o azar es parte de la solución y como tal «soluble» en el proceso ininterrumpido de «ordenamiento del caos», como corresponde a las performances desde John Cage (véanse el apartado «Ramal 5: del conceptual al artivismo del capítulo III» y la imagen 10 del catálogo a color).

SISTEMATIZACIÓN DE IMPRESIONES Y COMENTARIOS DE ACTORAS Y ACTORES

Las impresiones recogidas a continuación —una muestra significativa y brevísima entre centenares de comentarios— están enunciadas conforme fueron expresadas por las actoras y los actores durante las rondas de comentarios de diferentes dinámicas de Plástica Relacional llevadas a cabo tanto en Gernika, base del laboratorio-taller, como en Zaragoza, Olot, Viena, Bradford, Barcelona, Castelló, Florencia (Amazonía colombiana), Ciudad de Guatemala y Bilbao.

SITUACIÓN	COMENTARIOS DE LAS Y LOS PARTICIPANTES
Nivel 1 (individual): CASA	
Institución del imaginario	<ul style="list-style-type: none"> • Cuesta llenar un espacio vacío. • Es difícil dibujar o pintar <i>algo que no se sabe qué es</i>, crear algo sin copiarlo, sin tener una imagen delante. • Una se siente perdida. • No hay ideas preconcebidas, se inventa al momento. • Necesito hacerme una idea aunque sea abstracta. El primer dibujo sirve para concentrarnos en la técnica y aclimatarnos. Luego rescatar de éste lo que más nos guste o perfeccionarlo.
Conciencia individual	<ul style="list-style-type: none"> • Individualidad pero no individualismo. • Libertad de sentirse <i>artista</i>. • <i>Sacas el artista que hay en vos</i>. • Todos y todas somos únicos y únicas. • Me he sentido como un niño. He revivido mi infancia. • El blanco es mi propio espacio, en el que me gusta estar sola.
Terapia	<ul style="list-style-type: none"> • En las formas he proyectado mi vida, mis sentimientos y la falta de comunicación en mis relaciones.
Nivel 2 (interpersonal): CALLE	
Conciencia del Otro	<p>Oportunidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • El arte facilita la negociación con la otra persona. El arte facilita el diálogo. • El arte fomenta la capacidad para interrogarnos.

- Cuesta empezar, pero una vez en marcha todo fluye armónicamente.
- Fluyes inconscientemente pero al encontrarte con tu compañera o compañero tienes que reflexionar sobre tu trabajo y sobre cómo entablar la relación.

Miedo o amenaza

- Me he sentido invadida por ambos lados y ha cerrado mi dibujo en un marco [casi alambrado] verde-negro.
- Le he dicho a mi compañera que no se acercara demasiado, que no invadiera mi espacio: hemos entrado en una dinámica defensiva-ofensiva.
- [Un actor ha irradiado líneas desde su dibujo: él dice que son brazos; pero para su vecina son agresivos.]
- Frustración. Decepción.
- Duda.
- Limitación.

Latencia

- En el espacio en blanco entre vecinos están simbolizados el respeto y la paz. Este lugar deja respirar, da una calma especial, donde no todo está pintado y lleno. Ante ese espacio se puede soñar, imaginar qué nos gustaría pintar ahí.

Complementación del diálogo verbal y del Dia-Tekhnē

- El DIA-TEKHNE fluye solo; no hace falta hablar.
- Entendimiento a través de un *silencio creativo*.
- Para mí ha sido importante saber por qué se ha hecho cada cosa.
- También nosotros hemos hablado de qué y del cómo; qué formas teníamos cada cual, qué potencialidades de encuentro tenía cada forma.
- El arte es un lenguaje no cargado de prejuicios.

Nivel 3 (colectivo): PLAZA

Sinergia

- Cuando se comparte la creatividad, el resultado es mucho más rico.
- Me he sentido en armonía con las y los demás.
- Armonía en la diversidad y en el caos.

Conjunción

- Hemos unido el espacio individual y el espacio colaborativo, el tiempo personal y el tiempo compartido.
- La paz pinta mucho.

TEXTOS DE ACTORAS CONSTITUIDAS EN PERFORMERS

De los micromundos abstractos al gran mural-mundo alrededor

Al tomar parte en un proceso creativo de expresión plástica, resolución de conflictos y construcción de paz, se es consciente de cómo el arte permite de manera única llevar los ideales a la práctica: estimula el uso de la imaginación y el pensamiento innovador, refleja la diversidad cultural y fortalece actitudes de tolerancia social.

No se trata de dibujar bien sino de expresarse a través de la pintura, de exteriorizar, de manifestarse con colores, con formas abstractas, de relacionarse también con la manera de sujetar el pincel y dar trazos. Se trata de comunicar algo a los demás, de verse y re-conocerse a sí mismo y al otro a través de lo que se dibuja en el espejo de papel. En el diálogo probamos nuestra capacidad para el entendimiento y la convivencia. Dialogando nos acercamos y disipamos aquello que nos puede separar. En el Mandala, circular como la Tierra, los *micromundos* abstractos terminan por ser un gran mural-mundo de color que nos rodea; en su interior cristalizamos nuestras actitudes, cómplices o provocadoras. Desde nuestra individualidad, todos llegamos a vincularnos con el otro y su pintura hasta el punto en que todo es de todos.

Isabel González Rojo (responsable del Sector de Comunicación e Información de UNESCO en Phnom Penh, Camboya)

Tejiendo las Telas-Territorio

En septiembre del 2006 dispusimos la plazoleta central de la Universidad Javeriana de Cali (Colombia) como un espacio taller de producción artística al que convocamos a 211 jóvenes y adultos de diferentes comunidades locales, a 24 bailarines y 8 profesores universitarios para que *jugasen* a la posibilidad de construir territorios tan plurales como nuestras propias historias de vida a través de un lenguaje inexplorado para la mayoría: las formas y el color. La construcción de las *Telas-Territorio* hizo evidente que resulta más sencillo para cada quien definir los lineamientos de su espacio privado, no tanto así la definición del colorido y texturas de los espacios comunes. Las *Telas-Territorio* fortalecieron el abrazo de una confianza apenas naciente entre quienes se iban acercando; demostraron que la recurrencia a otros lenguajes que trascienden la palabra hablada puede ofrecer oportunidades otras para mediar los conflictos; potenció la sonrisa como manifestación de una *unidad de propósito* apenas insinuada y tras de cuya pista seguimos trabajando, toda vez que es el lugar ausente para el fortalecimiento de lo público en nuestro país, para el fortalecimiento de espacios de poder para la democracia y la paz en Colombia. La dedicación, atención y entrega encontrada en la actitud de las personas que se congregan alrededor de la tarea de tejer con color las *Telas-Territorio*, son metáfora de la disposición que requerimos potenciar como comunidades de poder democrático, es quizá así que las artes se evidencian en el espacio público como alternativas de acción pacífica para resistir e insistir en oposición a los usos abusos de la fuerza.²¹³

Luz Adriana López (coordinadora del grupo de investigación Arte y Paz de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, Colombia)

213. Luz Adriana López añade algunos datos de referencia «que permiten observar de qué modo el proyecto permanece activo»: más de 1.000 personas como público durante los tres días de producción artística (acción central del V ConCierzo Ciudadano, programa interdisciplinar de investigación académica y artística de la Universidad Javeriana de Cali, Colombia), 1.200 espectadores en la

Mandala-Platz en el distrito 16 de Viena

El Mandala es el resultado de la búsqueda de un medio o instrumento que combina la cultura antigua, las artes plásticas y la problemática social generada cuando un grupo de personas diferentes comparten un mismo espacio. La pintura se sale de su marco común y corriente, del museo, para aplicarse a lo social, a la gente, a la vida cotidiana. Ya no pinta sólo el artista sino la gente para un bien común. El artista permite a la gente común y corriente que entre en el tan restringido mundo del arte.

[...] En el centro de la Plaza, cuando ya el acuerdo se veía imposible, una de las compañeras, sin preguntar ni decir nada, vació lo poco que quedaba del frasquito de pintura amarilla. Cayeron las gotas como en cámara lenta y se estamparon en el espacio blanco por el que tanto habíamos discutido. Sentí entonces dos sensaciones encontradas: una de indignación y otra de alivio. Y en ese momento, todos reaccionamos como teniendo que pintar algo y nos echamos al centro. Estábamos eufóricos. Yo protegía o cubría el color morado que había escogido y lo repasaba para que nadie lo borrara y no dejara nada de mí: no se trataba sólo de pintar, era un sentimiento de supervivencia. Y el resultado fue maravilloso, con tantos colores, formas, figuras, estilos, tonos... Me sentía extasiada, no me cansaba de verlo. Habíamos construido un mundo con nuestros deseos, colores, acuerdos y desacuerdos. Al final todo estaba en armonía.

Alejandra Barrera (Círculo Mesoamericanista de la Universidad de Viena)

Bailar sobre tierra blanca

El proceso de Plástica Relacional que hemos vivido ha sido mágico. El tiempo desaparecía, la concentración condensaba el espacio. Delante de mí un papel blanco y colores líquidos y firmes y alrededor, entre grandes papeles circulares, personas imaginando y dibujando formas abstractas.

El campo de celulosa blanca era el suelo de baile de nuestros sonidos y pasos. Algunos han comenzado cuidadosamente, con movimientos vacilantes; otros han desaparecido hacia el fondo de sus *casas*. En las *calles* hemos experimentado con la distancia y la cercanía. Con curiosidad he mirado las diferencias y los encuentros pensando ¿quiénes somos?, ¿quién habita las formas corporales que están alrededor mío [sic]? Formas pintadas, estructuradas, cuadradas de un hombre con ojos oscuros y abiertos como la mirada de un niño curioso. Formas líquidas de un hombre sumido en sus movimientos azules con el pincel. Otro hombre que soplabla puntos de colores en todas direcciones, haciendo crecer dendritas de núcleos celulares.

Un grupo vecino nos invitaba a participar en su Mandala, abriendo más el diálogo, fuera de las plazas singulares. Las dinámicas de los grupos me parecían muy distintas. Algunos llenaban completamente el *suelo de baile blanco* con colores intensos confluyendo su individualidad. Unos dejaban espacios grandes en las *calles*, como una distancia de respeto. El diálogo de unos sonaba como una música alegre; el de otros despreocupado; otros eran más silenciosos. A través del arte hemos llenado un espacio y un tiempo en una lengua diferente del ámbito cotidiano.

Carina Kerle (Máster de Paz, Conflictos y Desarrollo de la Universitat Jaume I de Castelló)

exposición en la Cátedra Internacional Martín Baró (Bogotá, octubre-noviembre del 2007); 800 espectadores de la exposición realizada en la Estación Pedagógica 41 Salón nacional de Artistas (Cali, octubre-noviembre del 2008); y 2.000 espectadores de la exposición realizada en el Seminario Internacional «Jóvenes reinsertados en conflicto con la ley» (Cali, marzo del 2009).

De la casa a la calle, de la calle a la plaza: una lectura desde la educación para la paz

La dinámica *De la casa a la calle, de la calle a la plaza* es un ejercicio de *educación para la paz conflictual*, puesto que trabaja percepciones, estrategias y habilidades para que las personas aborden positivamente un problema de forma individual y colectiva. Desde la *educación para la paz*, hablamos de *provención* de conflictos y no de *prevención*. La Plástica Relacional favorece y *provee* a la comunidad de habilidades y estrategias que nos permiten enfrentar mejor los conflictos.

La *casa* sirve para soltarse y dejar atrás el vértigo que supone la hoja en blanco. En la *calle* se teje un diálogo a través del arte situando en el mismo nivel a todas las personas participantes, a diferencia de la palabra, que puede implicar un mayor desequilibrio de poder. Y en la *plaza* se toman decisiones por consenso a partir del aprendizaje, la práctica y el establecimiento de relaciones cooperativas. En conjunto, *De la casa a la calle, de la calle a la plaza* recorremos un proceso de negociación simbólica, a través del establecimiento de espacios de comunicación y desarrollo y del fomento de la toma de decisiones por consenso. Es un ensayo que permite a las personas afrontar los conflictos de forma creativa y *noviolenta*.

Marta Mercadé (educadora social y artística)

Dinamizando la Plástica Relacional en dos municipios de Barcelona

Llevamos a cabo la dinámica de Plástica Relacional dentro de los planes de convivencia y civismo de dos municipios de la provincia de Barcelona: Barberà del Vallès y Arenys de Munt (en el salón de actos del ayuntamiento). En ambos casos las y los participantes formaban parte de distintas asociaciones —vecinales, culturales, de mayores, de madres y padres, de inmigrantes—. El deseo de la gente era experimentar *in situ* espacios de convivencia más que realizar un taller *convencional* de participación. En Barberà, participaban 40 personas repartidas en grupos de 10, y una dinamizadora por grupo les dábamos las consignas para cada fase y recogíamos sus percepciones y actitudes. Por otra parte, en los diálogos interpersonales les *permitimos* llegar a un acuerdo mediante la palabra. En los dos municipios las y los participantes se involucraron al instante. Manifestaron haberse sentido cómodos y recalcaron la importancia de haber conseguido llegar a un acuerdo con aquellos y aquellas a las que no conocían. Asimismo, expresaron la necesidad de repetir la vivencia en sus respectivas asociaciones. En general las y los participantes trabajaron muy rápido y dejaron mucho espacio en blanco. Les costaba no pintar formas referenciales (consigna que teníamos que recordar constantemente); algunos se preguntaban si lo hacían bien y otras comparaban sus dibujos. Como dinamizadoras creemos que es una técnica capaz de provocar cambios en las personas a través de la propia vivencia.

Núria Mateu Almacellas (consultora social)

Dinamizando la Plaza-Mandala en Tarcento (Italia-Austria-Eslovenia)²¹⁴

Como una *matrioska* de lugares, en la región alpina-adriática, punto de encuentro de las culturas románica, germánica y eslava y frente de frentes en tiempo de guerras, se

214. Taller en el marco de un curso de verano sobre la paz en el pueblo friulino de Tarcento, organizado por la Universidad carintia de Klagenfurt/Celovec (Center for Peace Research and Peace Education, Austria), la Universidad de Udine (Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Pace IRENE, Italia) y la Universidad de Koper/Capodistria (Eslovenia). Observamos la interculturalidad austriaco-eslovena en el doble topónimo Klagenfurt/Celovec y la esloveno-italiana en Koper/Capodistria.

encuentra Tarcento; sobre el pueblo, en la ladera de la montaña, la casona de Villa Moretti; y a lo largo de su terraza, cuatro Plazas-Mandala de papel. Alrededor de los círculos, 24 participantes: estudiantes de política, derecho, lenguas, literatura, historia, informática o trabajadoras y trabajadores de diferentes ámbitos provenientes de Italia, Eslovenia, Austria y Croacia, con encontrados relatos de vida.

La heterogeneidad del grupo aparece en las *casas*. Unos invierten mucho tiempo en detalles, líneas y figuras abstractas. Otros tienen más dificultades en expresarse. Los hay que disfrutan jugando con colores y formas. Hay sonrisas y mucha concentración. En las *calles* se visibilizan las relaciones establecidas días atrás y las *plazas* son espejos de los procesos del grupo: la mutua confianza adquirida durante el curso de verano en que se enmarca el taller los ayuda a encontrar soluciones creativas.

La mayoría de los participantes declara haber disfrutado mucho. Otros expresan la dificultad de dibujar con formas abstractas. En todo caso están satisfechos porque entre los muchos enfoques de Paz, la Plaza-Mandala constituye para ellos un nivel de pensamiento y trabajo diferente. Como performer valoro el lugar apartado y el tiempo largo (tres tardes en verano). Por otra parte, que cada persona tenga un espacio igual de expresión en el Mandala es significativo: gente que no hablaba mucho fuera del taller estaba en cambio muy presente en el círculo. Como psicóloga, pienso que esta forma de trabajar con grupos ayuda a llegar a estratos más profundos. Las expresiones artísticas, el espacio individual de las *casas*, los encuentros en las *calles* y *plazas*, son objetivaciones de emociones, relaciones e imágenes interiores. Se podría trabajar, en una segunda fase y con tiempo, con sus símbolos e historias.

Carina Kerle

X. Plástica Relacional sobre espacio — prefigurado: Wiphala Intercultural

La Wiphala Intercultural consiste: a) en un espacio de Plástica Relacional prefigurado como un damero de 6×6 (36) casillas circulares en que se reparten de forma dispersa y según una combinación aleatoria previa los seis colores primarios y secundarios puros; y b) en una performance sobre dicho espacio a cargo de 36 (o múltiplos) actoras y/o actores, una o uno por casilla, que transitarán desde la construcción de la identidad personal en forma de mandala hacia el encuentro con otras identidades circundantes (por parejas) y de ahí a la habilitación y gestión *dia-tekhne* de plazas intermedias colectivas (en cuartetos).

Mientras que en el Mandala-Circus la plaza colectiva estaba siempre presente y la casa individual y la calle interpersonal estaban latentes, en la Wiphala Intercultural el espacio individual es manifiesto, mientras que el colectivo está por construir, como una «tierra de nadie».

DE LA WIPHALA ORIGINARIA A SU VERSIÓN INTERCULTURAL Y MESTIZADA

La Wiphala es un ábaco de 7×7 cuadrículas habitualmente exhibido en los países andinos como estandarte o bandera de las naciones originarias del continente Awya-Yala (América), en que los colores del *Kürmi* o arco iris se disponen longitudinalmente o en franjas en torno a la diagonal central o *Achanqara* de siete cuadrículas blancas, desde el amarillo en gradación hasta el verde (amarillo → naranja → rojo → violeta → azul unido → verde). La *Achanqara* o diagonal blanca representa en el cielo la Vía Láctea y el pilar de la constelación Crux, y sobre la tierra, los Andes nevados, eje y columna vertebral del continente. Por sendas laderas se vierten el *dominio femenino y lunar* de Phaxsi y el *dominio solar y viril* de Inti, y en la *Achanqara* se encuentran y ensamblan para engendrar la vida (Alcalde, 1993-1994: 19-21) (véase la imagen 14 del catálogo a color).

Dado que la Wiphala ilustra la organización social plural e igualitaria de los pueblos, nos proponemos ahondar en sus posibilidades intrínsecas de armonía: mantendremos su proporción cuadrada, signo de la comunidad igualitaria,²¹⁵ pero desarrollamos

215. La proporción cuadrada «es signo de la comunidad armónica donde se da la justicia, la igualdad, la libertad y la democracia real, en contra de las banderas rectangulares cuyos dos lados cortos denotan clase minoritaria dominante o nación colonizadora, y cuyos dos lados largos señalan las clases o naciones mayoritarias, explotadas y dominadas» (Alcalde, 1993-1994: 13-14).

el arco iris. Éste nos parece incompleto, puesto que no puede cerrarse sobre sí mismo; dibuja un arco, ni siquiera un hemicírculo; dispone los colores en franjas perimetrales o concéntricas, no radiales, lo que imposibilita un discurso cíclico o regenerativo; y estratifica los colores del rojo al violeta (por encima del infrarrojo y por debajo del ultravioleta o entre ambos), que, si tratáramos de aplicar en secuencia cíclica, quedaría interrumpido.

El vacío entre el violeta y el rojo lo cubre de hecho un color común a ambos, el magenta o fucsia. Así que, por motivos de coherencia cromática, sustituimos la escala irisada por un círculo de doce vértices: tres colores primarios-materia (amarillo, magenta, cian), tres secundarios respectivos (verde, rojo, añil) y, entre ellos, seis intermedios (naranja, carmín, violeta, azul, turquesa y lima).

Reconstruimos la Wiphala mediante el nuevo referente del círculo cromático (véanse la imagen 15 en blanco y negro y la imagen 11 del catálogo a color). Éste completa el significado plural y armónico e incluso el propio significante del arco iris, en la medida en que reorganiza sus colores y los dispone radialmente. Además, aun no siendo un fenómeno natural sino una construcción artificial, el círculo cromático es más *natural* que la naturaleza misma: se elabora en coherencia con la estructura tricromática de nuestra retina, partiendo de sus tres sensores de onda larga, media y corta y asociados al rojo, al verde y al azul respectivamente, y desdoblándolos en sus secundarios cian, magenta y amarillo; y combina ambas tricromías en una estructura cíclica.

Configuramos en consecuencia un *damero* de 6×6 colores: amarillo, rojo, magenta, añil, cian y verde. La Achanqara o diagonal blanca se distribuye ahora a lo largo de todo el espacio propiciando espacios potenciales para el encuentro (véase la imagen 15 del catálogo a color).

Combinamos estos 6×6 colores de tal manera que su vecindad no se limite a sus colores contiguos en la escala —entorno multicultural— sino a todos y cada uno de

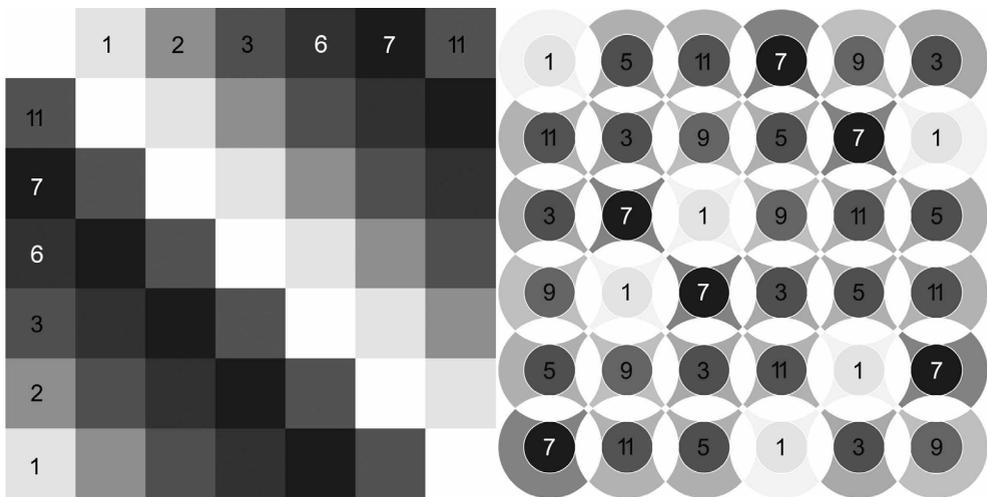


Imagen 15. Wiphala normal e Intercultural numeradas según el círculo cromático: 1) amarillo; 2) naranja; 3) rojo; 4) carmín; 5) magenta; 6) violeta; 7) añil; 8) azul; 9) cian; 10) turquesa; 11) verde; 12) lima (verde claro).

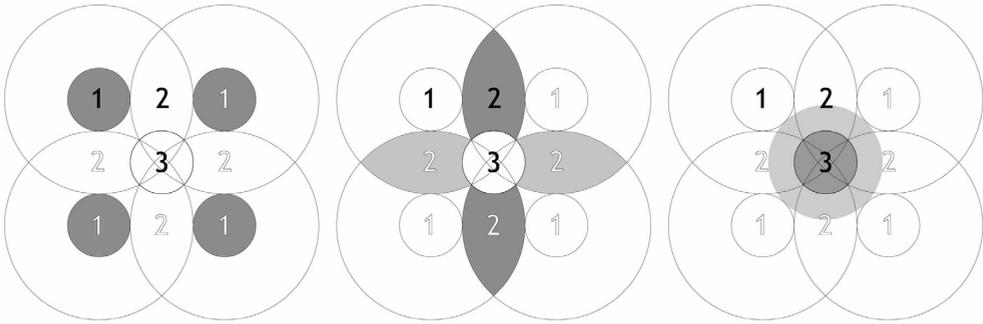


Imagen 16. Niveles de identidad e intersección en la Wiphala Intercultural: 1) Mandala individual; 2) intersección de DIA-TEKHNE interpersonal; y 3) confluencia (plazuela) de DIA-TEKHNE colectivo.

ellos horizontal y verticalmente y procurando que no coincida un mismo color en dos o más casillas seguidas, o más de dos en diagonal, para no crear ritmos o líneas o ejes de fuerza —entorno intercultural—. Después, en el interior de esta *mixtura* igualitaria, se habilita la intersección de cada color con todos los demás colores. Se configura así un proceso de mutuo aprendizaje, de *interculturalidad activa*.

A fin de propiciar el encuentro, los colores se disponen en círculos. Alrededor de cada círculo se describe un segundo mayor, también en blanco, que penetra en las casillas contiguas describiendo intersecciones.²¹⁶ En la Wiphala Intercultural el proceso es inverso al del Mandala-Circus: se transita de los centros individuales a las periferias colectivas, en las que habremos de habilitar nuevos centros o plazas nodales:

1. El primer círculo es la base sobre la que cada actor o actora habrá de inscribir, en su respectivo color y radial o concéntricamente, formas abstractas y figuras no referenciales, creando mandalas.
2. Cada actor o actora, pivotando desde su respectivo círculo, se extiende por el anillo concéntrico al encuentro de sus vecinos o vecinas. Estas áreas perimetrales, una por círculo, al encontrarse entre sí describen 60 intersecciones (10 por cada color). Las actoras y actores situados en las esquinas afrontan dos intersecciones; los de los laterales, tres; y los del centro, cuatro.

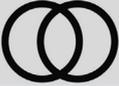
En las intersecciones de la Wiphala Intercultural exploramos dos variables complejas de DIA-TEKHNE o diálogo a través del arte correspondientes a los dos niveles correlativos que componen la imagen:

- *En la forma o superficie.* Siempre a través del lenguaje plástico se trata, en primer lugar, de elaborar un discurso formal abstracto o no referencial; un lenguaje propio, inédito, fuera de toda pretensión de copia, imitación o representación de la realidad dada. En segundo lugar, entablamos relación *dia-tekhne* con las personas contiguas buscando paráfrasis mutuas, mestizando

216. De ahí que en anteriores ediciones hayamos apodado a esta Wiphala *de Venn*, en honor a John Venn (1834-1923), lógico británico creador de los *diagramas* o dibujos que muestran las relaciones entre conjuntos —circulares u ovalados— de elementos diferentes que, al superponerse, generan subconjuntos de características comunes.

los respectivos cúmulos de formas (A + B: BA) o creando terceras y sucesivas nuevas identidades (A + B: C).

- *En el color o fondo.* Para construir las formas también cromáticamente (los «seres de forma y color», en palabras de Kandinsky), no podremos utilizar cualquier tono, sino que deberemos ceñirnos al color de nuestro correspondiente círculo. Aun así, podemos explorar diferentes variables que enunciaremos en términos musicales: a) acorde o combinación armónica de tres colores, en este caso, el tónico o principal, el complementario y aquel que medie entre ambos: entre un tónico cian y el complementario rojo, predisponiendo el encuentro con él si es que está alrededor, el violeta; entre un tónico amarillo y su complementario añil, el carmín; b) escala entera sobre una nota pedal (como la del bajo o el roncón en una gaita), esto es, cualquier color, sea consonante o disonante respecto a una base tónica permanente. En cualquier caso, dado que en la Wiphala Intercultural todos los colores se encuentran con todos salvo consigo mismos, consultamos el círculo cromático y elaboramos a partir de éste una tabla biaxial (véase la imagen 16 del catálogo a color) que prevé todas las conexiones posibles y de la que inferimos hasta cuatro vías diferentes de consenso entre colores diferentes:

	Mezcla o suma de dos colores (primarios) en proporciones iguales.
	Color natural intermedio o mixto puro sucesivo por mezcla natural de primarios y secundarios contiguos.
	Punto de encuentro de dos colores opuestos en el círculo: se trata, por descendencia (como una hija, un hijo o un nieto), de un color común a dos familias o linajes distintos.
	Punto en común de dos colores extremos. Como hermanas o hermanos o primos carnales, que pueden ser opuestos pero son hijas e hijos de una misma madre, o de sendas hermanas. El color matriz es el mismo, por ejemplo, para un verde y para un naranja o un rojo: el amarillo.

3. Y por cada cuatro círculos o mandalas personales con sus respectivas áreas perimétrales e interseccionales se crea una plaza (25 en total) que las y los actores, por cuartetos, habilitarán y gestionarán colectivamente a medida que *dia-tekhne* vayan afluyendo a ella.

Con la trama y urdimbre plástica y performativa de las plazas, habremos entretejido la Wiphala Intercultural (véase la imagen 17 del catálogo a color).

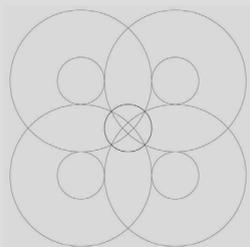
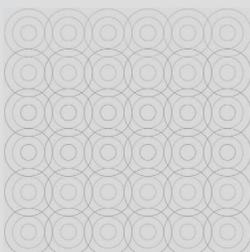
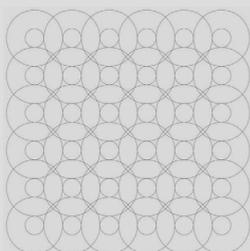
DESARROLLO DE LA WIPHALA INTERCULTURAL

ACTIVACIÓN Y HABILITACIÓN DE LA WIPHALA INTERCULTURAL

Condiciones y número de actoras o actores

El número máximo por cada Wiphala es de 36 personas. Hasta ahí pueden constituirse hasta 9 cuartetos o grupúsculos de 4 actores y/o actoras. Como en el Mandala-Circus, puede tomar parte todo aquel o aquella que así lo desee.

Formato



- *Variable 1* (aconsejable): Wiphala Intercultural de círculos vacíos. Medidas: 3,90 × 3,90 m (36 círculos de 30 cm de diámetro + 49 áreas concéntricas e interseccionales de DIA-TEKHNE de 30 cm de ancho).
- *Variable 2*: Wiphala Intercultural de círculos pintados. Medidas: 4,95 × 4,95 m (36 círculos de 30 cm de diámetro previamente pintados + 36 anillos perimetrales de expresión personal de 15 cm de ancho y 49 áreas concéntricas e interseccionales de DIA-TEKHNE de otros 15 cm de ancho).*
- *Variable 3*: Wiphala fragmentada (9 grupos de 4 círculos). Medidas: 1,20 × 1,20 (4 círculos de 30 cm de diámetro + 9 áreas concéntricas e interseccionales de DIA-TEKHNE de 30 cm de ancho hacia dentro y 15 cm en los laterales).

Materiales y procedimientos

- *Base de lona imprimada*:
 - Pinturas acrílicas o vinílicas (para los colores de fondo en los círculos individuales y en las intersecciones interpersonales y grupales).
 - Colores a la cera u óleo en barra (para las figuras no referenciales sobre los colores de fondo o en interrelación con éstos en los círculos individuales y en las intersecciones interpersonales y grupales).

* La Wiphala Intercultural de círculos pintados implica un trabajo aún mayor de preparación, pero el desarrollo de la performance es más rápido y coreográfico. El inconveniente de este formato es la angostura de los espacios de trabajo tanto personal como interpersonal y colectivo.

- Pieza de lona complementaria (de 180 × 180 cm) de donde recortar 36 círculos de 30 cm de diámetro.

- *Base de papel blanco:*

- Si es papel Basik (casa Guarro) de 150 g/m² (vendible en bobinas de 1,4 × 20 m), no le perjudica la rugosidad del suelo (tratándose de baldosa o pavimento) o la blandura (si es una superficie enmoquetada).
- Si se trata de papel de embalar tipo Kraft (como en el Mandala-Circus), hay que prever la textura del suelo interponiendo una base de cartones.
- Pliego de papel complementario (de 180 × 180 cm) de donde recortar 36 círculos de 30 cm de diámetro.

En todo caso, para ambos tipos de papel, el procedimiento será el mismo que en el Mandala-Circus: técnicas de repulsión grasa ↔ agua, es decir, mediante ceras oleosas (tipo Manley) y tintas al agua (tipo Ecoline).

Preparación

- *Con lona* (varios días de antelación para la costura, imprimación y secado del lienzo):
 - Costura de la tela: unión de varias tiras de tela hasta completar un paño del tamaño requerido.
 - Imprimación en blanco de la tela para sellarla y poder pintar sobre ella.
 - Imprimación de la lona accesoria donde se dibujarán y de donde se recortarán 36 círculos.
- *Con papel* (en la víspera):
 - Despliegue de la bobina o del rollo de papel, corte de tiras del total del largo y pegado hasta completar el ancho requerido.



Prefiguración de la Wiphala

Será igual para todos los casos y, dado su trabajo, deberá hacerse en la víspera. Se necesitan lápices, gomas, reglas largas o listones y compases con brazo alargador o clavo, cordel y lápiz:

- Trazado de: a) cuadrículas; b) aspas y círculos; c) dobles perímetros.
- Trazado de los 36 círculos de lona o papel.
- Recorte de los 36 círculos.

DESARROLLO

Duración de la performance

- *Continua*: aproximadamente 6 horas (suponiendo que haya 36 actoras o actores y cada uno trabaje sobre y desde un único círculo).
- *Por sesiones*: en lugar de realizarse el ejercicio en una sola sesión, puede repartirse en varias sesiones; ahora bien, es conveniente que cada sesión se ajuste a los diferentes tiempos del taller.

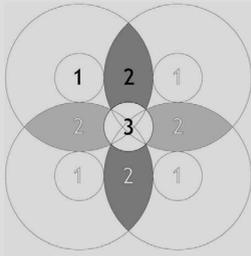
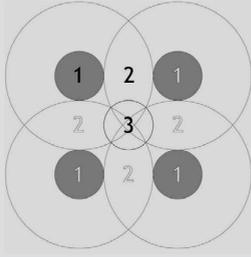


Activación de la plaza pública

1. Emplazamiento de la lona o el papel.
2. Reparto de los círculos de lona de 30 × 30 cm (en función del número de actoras o actores).
3. Distribución de las y los actores (asignación de las casillas circulares y del color correspondiente a cada casilla).
4. Reparto de materiales: pintura acrílica o vinílica (si va a pintarse sobre lona) o tintas (si va a pintarse sobre papel) para el fondo (a cada actora o actor, su color o gama correspondiente), pinceles y/o brochas medias y un juego de colores a la cera o al óleo para las figuras del primer plano. Se reparten asimismo recipientes (de base ancha) con agua y retales de trapos o papel secante.
5. Demostración de las técnicas.

Paso previo. Cada actora o actor confecciona primero un círculo cromático a fin de (re)conocer los diferentes colores y su disposición; y después, una tabla cartesiana o biaxial de mediación (véase la imagen 16 del catálogo a color) que prevea los encuentros y pertinentes soluciones cromáticas de fondo a aplicar en los espacios comunes.

Paso 1. A cada persona se le asigna un color, con el que habrá de identificarse. Cada actora o actor se sitúa en su respectiva casilla. Desde ahí llenará su círculo dibujando o pintando, siempre sobre la base tonal del color asignado,



formas libres y no referenciales (véase el paso 2 del desarrollo del Mandala-Circus) en los colores que desee, ya sean consonantes (según la gama tónica) o disonantes. Que el fondo tenga un mismo color no implica que éste sea uniforme:

- Puede modularse el color dependiendo de las tonalidades que tenga alrededor, prefigurando un acercamiento hacia ellas: si partimos de un círculo amarillo, verdeándolo o enrojeciéndolo; si es magenta, haciéndolo carminoso, más vivo, o violáceo, más oscuro; si es cian, gradándolo hacia el añil o hacia el verde.
- Puede blanquearse.

Paso 2. Llegados al perímetro de encuentro, cada actora o actor pondrá en práctica, primero por parejas y luego en grupos mayores —cuatro personas en las plazas intermedias—, las dos variables de negociación, en la forma —figuras no referenciales— y en el fondo —color—:

- *Forma:* las actoras o los actores aprenden mutuamente los respectivos lenguajes formales o recrean formas híbridas o terceras formas (véase el paso 4 del desarrollo del Mandala-Circus).
- *Color:* la plantilla biaxial (véase la imagen 16 del catálogo a color) prefigura soluciones a todos los posibles encuentros entre colores, por lo que cada actora o actor se limitará a consultar dicho *plano*; no obstante, no basta con encajar el color medio o mediador entre los dos colores enfrentados. Como en el DIA-TEKHNĒ o diálogo formal interpersonal, todo encuentro es gradual, implica un progresivo conocimiento mutuo.

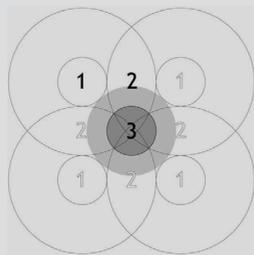
Es conveniente trabajar ambos planos —forma-superficie y color-fondo— simultáneamente.

Variables para la negociación cromática:

- Dos colores primarios concebirán un secundario.
- Entre colores inmediatos (del amarillo al naranja, por ejemplo) elaboraremos minuciosamente la mezcla.
- Si se trata de un color opuesto en el círculo, recrearemos las transiciones irisadas hasta dar con él, por ejemplo, rojo y cian convergerán en el violeta a través de sus gradaciones respectivas: rojo → carmín → magenta → violeta ← añil ← azul ← cian.

- Si se encuentran dos colores extremos, un rojo y un verde, un verde y un añil o un añil y un rojo, cuya mezcla devendría en un color terciario por saturado, dado que la solución por confraternidad y por equilibrio reside en su primario común —podría recurrirse a un familiar lejano, como un tercero equidistante, neutro, un añil entre un rojo y un verde—, ambos extremos tendrán que despojarse de la diferencia que los separa y fusionarse.

Esta operación (paso 2) se realiza en cuatro ocasiones por parte de las y los actores situados en los círculos centrales y en tres ocasiones por las y los actores situados a lo largo del borde de la Wiphala Intercultural.



Paso 3. Una vez interconectados cardinalmente los 36 círculos, quedan por resolver en medio un total de 25 encrucijadas, 25 plazas vacías en cada una de las cuales confluyen en diagonal cuatro actores. La solución cromática y formal a estos espacios seguirá sujeta al uso de la figuración no referencial, ya sea hallando un mínimo denominador común, combinando eclécticamente determinadas morfemas de cada lenguaje o sumando las partes y componiendo un todo sintético sin exclusiones. Se puede seguir recurriendo a la tabla biaxial de negociación, pero también podrán crearse colores terciarios mezclando los tres primarios simultáneamente. Proponemos tres variables:

- Trazar con crayones de colores claros o en blanco activo, en previsión de la opacidad resultante de la mezcla de tintas de colores opuestos.
- Comedir la mezcla de colores opuestos para que no queden tonos demasiado oscuros e indeterminados y crear tonalidades ocres, sienas, verduzcas, violáceas.
- Aguar las pinturas o mojar en ellas tela o papel secante a fin de absorber parte del pigmento y aclarar el color.

Esta operación (paso 3) se realiza hasta en cuatro ocasiones por parte de los grupos situados en el centro de la Wiphala Intercultural.

DEL CONCEPTUAL A LA PERFORMANCE Y AL ARTE PÚBLICO

Con motivo de las Jornadas de Arte y Cultura de Paz organizadas por la Embajada de España en Bolivia (del 15 al 19 de junio del 2009), la Wiphala Intercultural es *devuelta* a su tierra originaria y, una vez allá, completa un tránsito desde el conceptual hasta la performance pública y de ahí al icono comunitario, itinerante y celebrativo. El concepto

de la Wiphala Intercultural, expuesto en el MUSEF (Museo Nacional de Etnografía y Folklore) dentro del conjunto DIA-TEKHNĒ, *baja* (literal y figuradamente) a las plazas paceñas de San Francisco y de Abaroa-Sopocachi, a ser operado durante la tarde del lunes 15 de junio del 2009 y la mañana del martes 16 por una treintena de estudiantes de Artes, así como por docentes y agentes sociales; y una vez entretejida, la Wiphala viaja a Cochabamba, donde sirve de telón de fondo para los conciertos celebrados con motivo del «cuarto(cientos) aniversario» del MARTadero Vivero de las Artes.

Cabe decir que la Wiphala Intercultural es mostrada y operada en Bolivia en pleno proceso constituyente liderado por Evo Morales, con quien la Wiphala originaria ha pasado de la disidencia a la oficialidad, deviniendo sucesivamente de símbolo indígena a símbolo exclusivamente aymara y, desde su institucionalización, a símbolo presidencialista. La virtualidad de la *versión* Intercultural radica en la *alteración* (u *otrificación*) de la Wiphala oficial, *descentrando* sus colores, mestizándolos y proponiendo, en definitiva, un nuevo orden, sí, pero caosmótico.²¹⁷ Como sea, de la experiencia paceña nos llevamos la enmienda —ya incorporada en el anterior punto— de quitar algo de espacio a los círculos individuales y dejar más espacio a las áreas de confluencia (véanse las imágenes 18 y 19 del catálogo a color).

217. Así y todo, en el artículo de título «Wiphala» publicado en el diario *Gara* el 2 de febrero del 2006, se compara el muy diferente uso que el que fuera presidente de Perú, Alejandro Toledo, y el entonces recién nombrado Evo Morales habían hecho del imaginario andino. Mientras que para el primero era una fachada populista tras la que aguardaba un Tratado de Libre Comercio que más que en manos de Viracocha ponía al país a merced de las transnacionales norteamericanas, para el sindicalista aymara no era sino el refrendo de su propia gente, que al fin despertaba la Wiphala de su larga noche.

XI. *BatzArt o Asamblea CreActiva y activación de espacios estéticos de democracia directa*

El BatzArt es la asamblea a través del arte. Si en la Plástica Relacional cada persona intervenía en el espacio y proyectaba su identidad mediante la expresión gráfica y plástica, abstracta o figurativa no referencial y cromática, en el BatzArt o Asamblea CreActiva la persona se *representa* a sí misma, literal y figuradamente. Y mientras que en los espacios comunes de la Plástica Relacional se trabajaba sobre la propia comunicación y correspondencia entre las personas a través del arte —DIA-TEKHNĒ directo—, en el BatzArt, convenientemente ensayada la *relación plástica*, se proyecta el compromiso entre todas esas personas colateralmente y a través del círculo. Dicho compromiso habrá de ser interpersonal y grupal, si se trata de actoras y actores previamente asociados o constituidos como colectivo, o representativo y reticular, si se trata de participantes a título individual o provenientes de diferentes grupos o ámbitos.

En la transición de la Plástica Relacional a la Asamblea CreActiva se experimenta, en cierto modo, el paso del arte a la vida preconizado por Kaprow. En las diferentes variables de la Plástica Relacional, parcialmente sobre el Mandala-Circus pero de lleno en la Wiphala Intercultural, las y los actores trabajan literalmente —como Pollock— dentro del perímetro del cuadro. Y en el BatzArt o Asamblea CreActiva se ensaya la acción directa que trascienda los márgenes del ágora e intervenga en la realidad cotidiana.

ORIGEN DEL BATZART

El BatzArt o Asamblea CreActiva nace precisamente de las voluntades personales de diversas ciudadanas y ciudadanos, pertenecientes todos ellos a diferentes asociaciones y ámbitos, de intervenir *creativamente* en el proceso de paz emprendido en Euskal Herria en el año 2006. Durante varios meses, entre el otoño del 2006 y la primavera del 2007, representantes de los colectivos ArtamugarriaK,²¹⁸ Bidea Helburu,²¹⁹ Gernika Gogoratuz y Parte Hartuz²²⁰ nos reunimos y redactamos el manifiesto BatzART!,²²¹ cuyos puntos son los siguientes:



Imagen 17. *Bakerako une-gunea* (Espacio-tiempo para la paz). Círculo de sillas para el diálogo en homenaje al *abrazo de Zabalaga* entre los escultores Jorge Oteiza y Eduardo Chillida (Alex Carrascosa, 2008).

1. Que la ciudadanía vasca sea sujeto activo y no objeto pasivo del proceso político de construcción de la paz.
2. La habilitación y facilitación de la participación activa y continuada de las y los ciudadanos.
3. La activación de espacios colectivos de debate y trabajo plural y constructivo a través del arte.
4. La garantía de viabilidad democrática de cualquier cambio político o social, según la voluntad expresada por la ciudadanía.

218. ArtamugarriaK es un colectivo independiente de artistas y ciudadanos en apoyo del proceso de paz vasco y de la democracia participativa (<http://www.artamugarriak.org>).

219. El grupo de trabajo Bidea Helburu pretende impulsar la reflexión acerca de los valores teóricos y las experiencias prácticas relacionadas con la noviolencia activa (<http://www.bideahelburu.org>).

220. Parte Hartuz es un grupo de investigación y formación en democracia participativa integrado por profesores, investigadores así como becarios y colaboradores de los departamentos de Ciencia Política, Sociología y Educación de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea; y una asociación que impulsa procesos y experiencias de democracia participativa en Euskal Herria (<http://www.partehartuz.org>).

221. Véase <<http://www.artamugarriak.org/paginas/participa.asp>>.

Con estos fines cada grupo aporta su virtualidad: Bidea Helburu, su compromiso por la noviolencia activa; Parte Hartuz, su experiencia en democracia participativa; Gernika Gogoratz, la transformación positiva de conflictos; y ArtamugarriaK, el activismo: en particular, el despliegue de sillas y su disposición en círculo para el diálogo como complemento y alternativa a las *mesas* de negociación, cuyas patas se han demostrado demasiado altas para la ciudadanía.

Culturalmente el BatzArt:

- Enraíza en el sustrato político vasco de las *batzarrak* o juntas de ciudadanos elegidos democráticamente.
- Trata de *refundar* el legado del Fuero, reinterpretado más allá de la ley basada en usos y costumbres y no como privilegio, sino como: a) *fuero interno* o conciencia y soberanía de cada persona que, en conjunto, conforma una sociedad soberana, y b) como *foro* o ágora común.
- Afluye al activismo —(in)disciplina autónoma del arte contemporáneo— en la medida en que se constituye en laboratorio-taller de acción performativa, textual y directa en el seno del tejido social.

EVOLUCIÓN DEL BATZART O ASAMBLEA CREATIVA²²²

El manifiesto *BatzART!* es presentado en Gernika el 27 de abril del 2007, al día siguiente del 70.º aniversario del bombardeo y en compañía de agentes sociales y pacifistas de, literalmente, los cinco continentes. La siguiente acción *manifiesta* e intergrupala de *BatzART!* es la carta abierta a ETA respondiendo a su anuncio, el 5 de mayo del 2007, de volver a las acciones armadas. Bajo el título *Ez dugu armarik, zurezko aulkiak soilik/ No tenemos armas, tan sólo sillas de madera*, la carta, publicada en varios diarios,²²³ invita a ETA a tomar asiento —desarmada y en círculo— junto a la ciudadanía, para que reconsidere su decisión a todas luces trágica.

Desde entonces, por separado y puntualmente unidos, los cuatro grupos ensayamos las formas de traducir nuestras palabras en actos. Vamos dando con tres formas de materializar *BatzART!*:

- Los foros móviles, *desplegando* diálogos circulares y abiertos allá donde son requeridos.
- El laboratorio-taller, que combina el diálogo circular con las creaciones artísticas, ya sean verbales-literarias, plásticas o dramáticas.
- La acción (surgida a su vez de una reunión teórica o de un taller teórico-práctico), cuyo formato puede ser una performance, un happening, una instalación, una exposición o una campaña en Internet y que trasciende en todo caso la órbita de los grupos llamantes buscando atraer e involucrar a la entera sociedad civil.

222. Para una información detallada sobre las acciones realizadas a partir de la iniciativa *BatzART!*, consúltese Carrascosa (2009).

223. En *Berria* (euskera): <[http://www.berria.info/paperekoa/iritzia/2007-07-17/004/009/Ez_dugu_armarik_zurezko_aulkiak_soilik_\(Gutun_irekia_Euskadi_ta_Askatasunari\).htm](http://www.berria.info/paperekoa/iritzia/2007-07-17/004/009/Ez_dugu_armarik_zurezko_aulkiak_soilik_(Gutun_irekia_Euskadi_ta_Askatasunari).htm)>. En *Deia* (castellano): <<http://www.deia.com/es/impresa/2007/07/21/bizkaia/iritzia/383531.php>>.

La iniciativa BatzART! cuenta con dos nodos (inter)activos: el de Navarra, coordinado por ArtamugarriaK,²²⁴ y el de Gernika, coordinado por el área de Arte y Paz de Gernika Gogoratz. En concreto, a través del laboratorio-taller de Gernika, la teoría BatzART!, embebida de la práctica del DIA-TEKHNĒ, origina la metodología «BatzArt²²⁵ o Asamblea CreActiva».

Círculo de sillas y ágora en torno a un escenario simbólico

Caso 1: 'Nahitaez izatetik izan nahi izatera' (De ser sin quererlo a querer ser)²²⁶

El círculo de sillas para el diálogo se despliega alrededor de una figura redonda, multiespiral y rotatoria, que enraíza en la simbología petroglífica vasca de connotación astral. En la confección previa de esta imagen vectorial y vacía, que prefigurará el escenario del laboratorio-taller, irradiamos desde un mismo punto central varias espirales que, sin tocarse, describen la siguiente secuencia cíclica: un espacio central suficientemente ancho que se va estrechando hasta atravesar una angostura y vuelve a ensancharse después. Impreso este gráfico sobre un gran pliego circular de papel, a modo de Mandala-Circus, se dispone sobre el suelo, y sentados alrededor, actores y actrices reflexionan sobre tres ideas asociadas al devenir formal de las espiras:

1. En la centralidad, quiénes somos, cuál es nuestra inherencia (la primera piel, en términos de Hundertwasser).
2. En la estrechura, qué de cuanto somos es impuesto (el vestido de nosotros hacia fuera y lo *investido* desde fuera hacia nosotros).
3. En la apertura, qué queremos ser (nuestros deseos).

El círculo de sillas activa el espacio, el papel lineado lo activa y predispone y las y los actores, una vez que han reflexionado, intervienen plásticamente, valiéndose de pinturas, rotuladores, cartulinas repartidas en torno al papel. Toda aportación es válida, abstracta o representacional, plana o volumétrica, de acuerdo con las tres consignas (véanse las imágenes 20 y 22 del catálogo a color).

Caso 2: 'Haranak eta mendiak' (Valles y montañas)²²⁷

En este caso el círculo de sillas está previamente desplegado en torno al pavimento latente y vacío de la abandonada (y *okupada*) fábrica de armas Astra de Ger-

224. Véase <<http://batzart.blogspot.com/>>.

225. Distinguimos gráficamente entre: a) BatzART! como nombre de la iniciativa y de las sinergias del conjunto de los grupos bajo dicho nombre o, al uso de ArtamugarriaK, como *label* de las actividades que se desprenden de esta iniciativa; y b) BatzArt como Asamblea CreActiva, según la aplicación de Gernika Gogoratz.

226. BatzArt o Asamblea CreActiva celebrada: a) prototípicamente en Astra, la fábrica de armas *okupada*, con la IEUP! Gazte Asanblada (Asamblea de Jóvenes de Gernika), el 29 de abril del 2006; y b) en el marco del curso de verano *Constitución y proceso de paz en Euskadi*, organizado por la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, el Ayuntamiento de Gernika-Lumo y Gernika Gogoratz el 4 de julio del 2007.

227. BatzArt o Asamblea CreActiva en torno a la performance-instalación de Patxi Aldunate y Alfredo Murillo *Haranak eta mendiak* para el III Encuentro Internacional de Arte y Paz de Gernika, celebrado el 29 de septiembre del 2007.

nika. Fuera del círculo aguardan listones de madera, tablas de ocume y tizas. Las y los actores montan las pancartas, las apilan en forma de almiar en el centro del círculo y en tiza contornean sus siluetas yacentes alrededor, entre las pancartas y las sillas: quedan desplegados los extremos del conflicto vasco.²²⁸ De vuelta al asiento, las y los actores (tanto locales como provenientes de diferentes rincones del planeta: Israel y Líbano, América Latina, Cataluña, Irlanda, Austria, Gales) reflexionan por escrito acerca de cómo los respectivos conflictos sociopolíticos los afectan en su vida cotidiana y proponen qué pueden hacer para transformarlo, en el día a día, en sus relaciones interpersonales, en el tejido cívico. Una vez que terminan de escribir, dejan sus papeles a los pies del montón de carteles: donde sólo era *vacío de vacíos* irradia ahora, desde el conjunto de ideas, una sinopsis de realidad. Todos los actores y actoras se levantan al centro de la plaza a leer los diferentes textos, y se inicia un ensamblaje discursivo de las aportaciones, se sobrentiende, constructivas.

*Caso 3: 'Wiphala-Patchwork Intercultural'*²²⁹

Un hemicycle de escaños sustituye al círculo de sillas. La idea original consiste en la celebración del BatzArt ocupando respetuosa y simbólicamente los sillones de la Casa de Juntas de Gernika, siendo ciudadanas y ciudadanos migrantes y vernáculos junteras y junteros por un día, por unos minutos. Dicha idea es desestimada por la institución foral, que nos ofrece, en compensación, una visita guiada, y celebramos finalmente el BatzArt en las gradas del auditorio Seber Altube, a las puertas de la Casa de Juntas y del roble juradero aunque, literal y urbanísticamente, muchos pedregales más abajo, como símbolo involuntario del difícil acceso a un parlamento y ágora abiertos al ejercicio directo y participativo de la democracia. El espacio simbólico y prefigurado propuesto para esta ocasión es una versión de la Wiphala Intercultural de 13 × 13 colores (cuantos tuvimos a mano), sobre la cual 169 actoras y actores representantes entre un millar de personas congregadas escriben una reflexión, una reivindicación o un clamor en retales de tela de las diferentes tonalidades intercaladas todas con todas. Esta Wiphala está *pintada* de hasta 40 idiomas: 15 retales rotulados en lenguas originarias de Indoamérica, y hasta una veintena de mensajes atestiguan la presencia de Bolivia, cuna de la Wiphala (véanse las imágenes 23 y 24 del catálogo a color).

*Caso 4: 'Berbarbola' (Árbol de Palabras)*²³⁰

Al año siguiente, a la *Casa de Juntas* alternativa del auditorio Seber Altube añadimos otro *Árbol de Gernika*, un *Berbarbola* o *Árbol de Palabras* cuyas hojas son los mensajes de todas aquellas voces, migrantes y vernáculos, que quieren hacerse oír (véanse las imágenes 25 y 32 del catálogo a color).

228. Véase el apartado «Del anuncio afectivo de la paz a su construcción efectiva» del capítulo IV.

229. BatzArt para el VI Encuentro Intercultural de Todos y Todas, organizado por Harresiak Apurtuz (Coordinadora de ONG de Euskadi de Apoyo a Inmigrantes) y la Red Bilgune (Gernikatik Mundura, Ideasur y Gernika Gogoratuz), celebrado el 7 de octubre del 2007 en Gernika.

230. BatzArt para el VII Encuentro Intercultural de Todos y Todas (Gernika, 19/10/08).

De la representación (con)textual de la persona a su representación literal

Caso 5 (*Caquetá, Amazonía colombiana*): mural proyectivo sobre el relato de la nación Murui-Muiname de la 'Serpiente del Origen'²³¹

El laboratorio-taller de DIA-TEKHNE (un compendio de Plástica Relacional y Asamblea CreActiva) se instala por unos días en el Centro de Convivencia de la barriada de Piedrahíta, en uno de los cerros que rodean Florencia, la capital del departamento amazónico de Caquetá (Colombia). Las actrices y los actores son líderes vecinales y juveniles del propio barrio y de diferentes comunidades del departamento —El Doncello, San Vicente de Caguán, Belén de los Andaquíes—, así como representantes indígenas de la etnia Korewahu (Coreguaje) de la comunidad de Agua Negra (municipio de Milán).

Durante esta experiencia se instauran los pasos genéricos de la metodología que habremos de aplicar en posteriores laboratorios-taller:

1. La exploración del entorno y una toma de conciencia del lugar físico en el que nos encontramos.
2. La conexión con el sustrato cultural vernáculo o, dicho con otras palabras, la toma de conciencia del *lugar cultural*.
3. La activación o ruptura de la neutralidad del espacio libre y la habilitación de un área estética de confluencia.
4. La gestión de los espacios de confluencia *dia-tekhne*: a) Plástica Relacional —fase diatécnica de representación del diálogo mismo—; y b) Asamblea CreActiva —fase representacional y compromisaria de la persona y la colectividad—.

Para este caso concreto:

1. Partimos de la localización del Centro de Convivencia en el barrio de Piedrahíta (Florencia), último estrato de la invasión chabolista Malvinas iniciada a principios de los años ochenta por familias desplazadas a causa del conflicto armado entre las guerrillas y el Ejército, por familias campesinas desahuciadas por las fumigaciones indiscriminadas que arrasan sus cultivos de subsistencia, o por desarraigados de la ciudad, y que alcanza hoy a la arista del cerro El Raicero.
2. Conectamos con el sustrato cultural vernáculo a través de la identificación del Centro de Convivencia con la maloca, la casa para la junta de acción comunal, y la reinterpretación de dos símbolos autóctonos que habrán de vehicular la Asamblea CreActiva: a) el relato genesiaco de la nación Murui-Muiname²³² (o Uitoto) sobre la *Anaconda del Origen*;²³³ y b) los petroglifos, dibujos en piedra sencillos, lineales e icónicos presentes en lugares tales como El Encanto, en la ribera del río Hacha

231. Laboratorio-taller en el marco del proyecto Garidka, cofinanciado por la Diputación Foral de Bizkaia y la Red Bilgune (12-18/02/09). El Centro de Convivencia es propuesto por la propia comunidad precisamente como Junta de Acción Comunal, con la idea de que sea un lugar no sólo de reuniones, sino de transformación directa. El centro en concreto es apoyado por la organización Ideasur, compuesta en su mayoría por personas migrantes con la ayuda de los fondos de cooperación del Ayuntamiento de Gernika-Lumo.

232. Murui: gente que vive en la cabecera de los ríos. Muiname: gente que vive en la desembocadura.

(Florencia), o los pictogramas de la serranía del Chiribiquete entre Caquetá y Guaviare.

3. Activamos el espacio libre al tiempo que habilitamos un área estética de confluencia tanto dentro del edificio del Centro de Convivencia —suelo y paredes— como fuera —muros exteriores—.
4. Trabajamos sobre dichos espacios *dia-tekhne*: a) desplegamos en el interior una Plaza-Mandala para la transición diatécnica de la impresión individual a la expresión colectiva; y b) convocamos la Asamblea CreActiva, consistente, también dentro del Centro de Convivencia, en un taller de pictogramas, de figuración humana icónica y de autorrepresentación y, sobre sus paredes exteriores, en una transcripción mural de la Anaconda Originaria representada como una espiral de cuatro brazos que se ramifica en líneas *umbilicales* conectadas a los diferentes actores y actoras, los cuales ofrecen por medio de la pintura pública su compromiso a sus respectivas comunidades (véase la imagen 26 del catálogo a color).

Durante las dos fases del laboratorio-taller de DIA-TEKHNE se desarrollan sendos procesos de empoderamiento:

1. Mediante la Plástica Relacional, un triple empoderamiento procedimental, diatécnico y grupal, porque este formato capacita a las actoras y los actores en el uso tanto de los materiales²³⁴ como del diálogo a través del arte, y porque una vez «impresa y expresa» plásticamente su interrelación, los cohesiona como grupo.
2. A través de la Asamblea CreActiva, otra doble emancipación social y técnica, puesto que: a) las actoras y los actores identifican verbalmente los problemas que afectan a sus comunidades y piensan, en consecuencia, las soluciones —no quiméricas, sino cercanas, al alcance de la mano— con las que ellas y ellos pueden contribuir, al tiempo que b) se instruyen en técnicas asequibles (sin necesidad de formación previa o innatismos) de autorrepresentación por medio del dibujo, esto es, «aprenden a dibujarse a sí mismos». Dichas técnicas *democratizadoras* (que se añaden a las prácticas no representacionales trabajadas durante la Plástica Relacional) consisten en: a) la visualización y construcción de la estructura del cuerpo humano mediante simples líneas para la columna vertebral y las extremidades, pequeños círculos para la cabeza y las articulaciones y cuadrados para las *cajas* torácica y pélvica; y b) el diseño de isotipos o pictogramas capaces

233. Relatos de la *Serpiente del Origen* (por Fernando Urbina): 1) «La Serpiente del Origen o Anaconda [o Boa] Ancestral se dividió en cuatro grandes culebras que ascendían como canoas [así también representadas] desde el mar creando los ríos y dando origen a los hombres al segmentarse su cuerpo». 2) «Todos somos los mismos hombres porque todos salimos de los trozos de la misma boa. Todos los grupos somos iguales como iguales fueron los pedazos en que fue repartida la gran culebra. Tanta fue la prudencia en el reparto que el trozo central donde la boa es más gruesa no se tocó en la distribución sino que, cortando desde los dos extremos hacia el centro, al llegar a la parte gruesa se la dejó intacta para no cometer injusticias». 3) Cerrando un círculo, otro relato atribuye a los hombres la creación de la serpiente: «Los primeros hombres, luego de salir del *Hueco-del-origen* (el útero cósmico), dejaron los cordones umbilicales en la laguna en que se bañaron al nacer. Estos apéndices se juntaron para dar origen a la Serpiente Ancestral, donde reside el secreto de los nombres, las historias originarias y el uso de las plantas rituales».

234. Véase el preparativo III del desarrollo del Mandala-Circus, en el capítulo IX.

de sintetizar cualquier tema de un vistazo. Ambos recursos servirán a las actrices y los actores para *autorretratarse* con sus herramientas y su perímetro de acción. Por último, disponemos las *autorrepresentaciones* en conjunto y componemos la pintura que habremos de llevar a las paredes del Centro de Convivencia: un mapa-mural *proyectivo* de intervención individual y colectiva. Y es que, como en los dibujos ancestrales, la persona se proyecta a sí misma en acción mediante el dibujo, y ese dibujo, trasladado a las paredes comunales de la roca antaño y de la maloca del Centro de Convivencia hogaño, proyecta a su vez a la persona y su compromiso al entero entorno: quedan así imbricados el empoderamiento técnico y el social (véase la imagen 27 del catálogo a color).

*Caso 6 (Guatemala): 'Kaji Tulam'*²³⁵

El laboratorio-taller de DIA-TEKHNĒ se traslada a Ciudad de Guatemala. Una primera sesión de tres jornadas tiene lugar en las instalaciones de Prodesa²³⁶ con miembros del equipo del Centro de Acción Legal en Derechos Humanos (CALDH)²³⁷ y líderes mayas kaqchikeles, que son capacitados para una segunda sesión de dos jornadas en la sede de la Federación Guatemalteca de Escuelas Radiofónicas (FGER)²³⁸ con jóvenes mayas (de en torno a 25 años) supervivientes del genocidio guatemalteco.

Para ambas sesiones del laboratorio-taller se aplica la metodología experimentada en Caquetá (Colombia): una jornada introductoria de Plástica Relacional y sucesivas jornadas de Asamblea CreActiva:

1. En una primera sentada en círculo vinculamos la conexión al sustrato cultural vernáculo con la propia activación del vacío;²³⁹ nos valemos para ello de la lectura del comienzo del Poopool Wuuj, el «Libro del Consejo» maya.
2. Seguido, habilitamos una primera área estética de confluencia, la Plaza-Mandala.²⁴⁰ Según trabajamos *dia-tekhnē* sobre sus diferentes espacios, vacíos y genéricos, los reinterpretemos como *Nim Jay* (casa individual), *B'ey* (calle interpersonal) y *K'ay B'al* (plaza colectiva).
3. Instituido plásticamente el grupo de trabajo, convocamos la Asamblea CreActiva, que, en la primera sesión (en Prodesa), dividiremos en dos partes (una jornada para cada parte): deconstrucción de la violencia y construcción de la paz.

■ *Primera parte: Asamblea CreActiva de deconstrucción de la violencia.* La primera parte del Kaji Tulam se desarrolla de acuerdo con los siguientes pasos:

0. Las actrices y los actores se sientan en semicírculo ante un área escenográfica.

235. Laboratorio-taller en el marco del proyecto Kaji Tulam, cofinanciado por la Diputación Foral de Bizkaia, Gernika Gogoratuz y el CALDH (Centro de Acción Legal en Derechos Humanos) (05-11/05/09).

236. Proyecto lasaliano (vinculado a los hermanos de La Salle) de Educación Alternativa y el Desarrollo Sustentable del Pueblo Maya (<http://www.prodesa.net/>).

237. Véase <<http://www.caldh.org/>>.

238. Véase <<http://www.fger.org/>>.

239. Véase el capítulo VII.

240. Véase el capítulo IX.

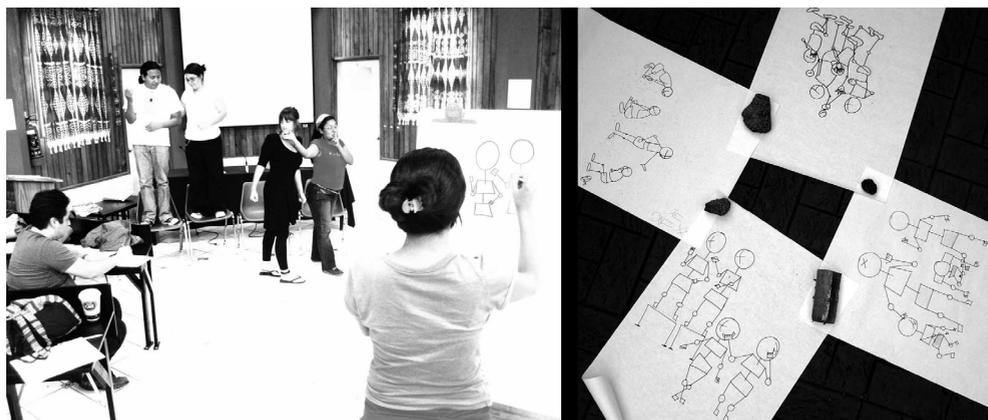


Imagen 18. Primera parte del caso 6 de BatzArt: Asamblea CreActiva de deconstrucción de la violencia (Guatemala, 2009).

1. El (o la) performer presenta el tema y despliega un haz de preguntas sucesivas: «¿Por qué estamos en el laboratorio-taller? ¿Qué esperamos? ¿Qué dificultades enfrentamos?». La pregunta bien podría haber sido: «¿Cómo nos afecta el conflicto (eminentemente violento) en la vida cotidiana? ¿Qué podemos hacer para transformarlo?». Se da un tiempo para reflexionar las respuestas y se hace una puesta en común. Sobre una pizarra el (o la) performer clasifica las respuestas a medida que éstas se van vertiendo.²⁴¹
2. Se cambia de registro y el (o la) performer da unas instrucciones de dibujo básico de la figura humana (véase el caso anterior).
3. Se vuelve al (con)texto. Se divide a las actoras y los actores en grupúsculos de tres o cuatro personas que habrán de enunciar verbalmente diferentes episodios de reincidencia y persistencia de la violencia en la vida cotidiana. Dichos episodios (uno por grupo) habrán de ser representados corporalmente, bien mediante una imagen estática —teatro imagen— o mediante un sociodrama dinámico que se congelará en el momento que el grupo actuante considere.²⁴²

241. Sobre la pizarra, en una columna se suceden las palabras «convivencia, relaciones, justicia, denuncia, defensa, posibilidad de cambiar algo, deconstrucción, innovar para desaprender lo aprendido, otras formas de abordar conflictos, tolerancia, resistencia, etc.»; y en otra columna se detectan las causas históricas de la violencia («homogeneización, culpabilidad, endeudamiento»); sus *consecuencias causales* («sociedad militarizada, desigual y patriarcal; pedacitos domésticos de imposición»); el derecho que la ampara («sistema jurídico construido para *legalizar las injusticias*, la exclusión de los indígenas y de las mujeres»); y los efectos de este orden en el común de la gente («interiorización de la opresión, retroalimentación de la cultura de violencia»).

242. Debemos la introducción intermedial del arte dramático en la estructura del DIA-TEKHNE a nuestra compañera artista Nora Ziarsolo. Aunque ya habíamos experimentado el Teatro Imagen y otras técnicas del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, jamás vinculamos dichas técnicas a los diálogos a través del arte, como si quisiéramos respetar la autonomía de ambas disciplinas. Por otra parte, se da la circunstancia de que el mismo día en que utilizamos por vez primera el Teatro Imagen, Augusto Boal, su creador, nos dejó para siempre. Eso sí, nos dejó trabajando, llenos de recursos de deconstrucción de las opresiones y de configuración de la libertad. Sirva pues esta humilde pero fértil conexión de caminos como nuestro más sentido homenaje.

De la parte formativa se pasa a la parte performativa:

4. Cada grupo escenifica su episodio y el resto de las actrices y actores lo copia «del natural», según las instrucciones de dibujo básico de la figura humana, lo que obliga a una observación minuciosa de las actitudes (posturas y manifestaciones anímicas) de las y los actuantes tanto individualmente como interrelativamente, en conjunto. Simultáneamente y en alternancia, dos voluntarios, una actriz y un actor, dibujan sobre la pizarra cada escena.
5. El (o la) performer (que se limita a moderar los tiempos de escenificación y debate) abre una ronda de comentarios y de discusión sobre cuanto se deduce de cada dramatización. Luego el grupo representador complementa y completa el significado.
6. Hechas las representaciones, los dibujos del natural y la ronda de comentarios, el grupo entero se sitúa en círculo —se activa un nuevo espacio—, se colocan en el centro las imágenes de cada episodio realizadas por los dos voluntarios y se discute sobre la relación entre las diferentes escenas: el grupo concluye que los dibujos conforman una estructura cíclica, un «círculo vicioso» donde cada episodio de violencia solapa y es solapado.
7. Se cierra la jornada con una ronda de impresiones en forma de palabras sueltas que el (o la) performer, en su papel de facilitador-moderador, ordena en este caso como sigue: a) las detenidas en la dinámica del día; b) las inflexivas y transicionales entre esta dinámica y la que está por venir; c) las esperanzadas y anticipatorias de la dinámica del día siguiente.

■ *Segunda parte: Kaji Tulam de construcción de la paz.* En la segunda parte de esta dinámica se procede de la siguiente manera:

1. Para la toma de conciencia (cultural) del lugar físico se propone a uno de los líderes kaqchikeles que dirija la salutación (la experimentación del suelo y del aire, de la humedad y del calor de la luz) y la invocación del *nahual* o espíritu protector del día, Ajmaq en esta ocasión: el laboratorio-taller de DIA-TEKHNE se va embebiendo de los rituales mayas.
2. Se activa el espacio libre entre árboles —«los pilares del cielo»—, en los jardines del centro Prodesa, mediante la disposición de un círculo de círculos alrededor de un espacio vacío.
3. Cada actriz y cada actor toma un círculo (de papel Kraft de en torno a 50 centímetros de diámetro). El (o la) performer da una única consigna pero compleja: cada cual debe autorrepresentarse en relación con el grupo, pintando sus resistencias (conjurándolas) y pintando también sus potencialidades (ofreciéndolas). La forma de dibujarse es libre, puede ser referencial, alegórica o abstracta. Una tradición ayuda a inculturar este paso: el *Cabawil*²⁴³ o la doble

243. Cabawil: «El observador no puede ser diferente a lo que ocurre porque es parte viva y actuante de la realidad que investiga. Sujeto y objeto son una y la misma cosa. El maya no puede observar un árbol, un río, una estrella o un ser humano sin sentirse parte de él. El Cabawil implícitamente conlleva la plena acción de la cultura maya. En la cultura maya las cosas no son sólo sustancias materiales sino energía procesual y activa. En síntesis, el Cabawil implica dejar de hablar de la realidad para vivirla y experimentar que somos el Universo en nosotros mismos» (Matul y Cabrera, 2007: 105-107).

mirada hacia fuera y hacia dentro, a fin de sentirnos parte activa del entorno (véase la imagen 28 del catálogo a color).

Este trabajo lleva toda la mañana. Ya por la tarde, después del almuerzo:

4. Se convoca una ronda de puesta en común y cada actora o actor muestra y explica su autorrepresentación circular al resto.
5. Seguido, sobre el espacio central, vacío pero poblado de hierba, se dispone un círculo blanco de 1 metro de diámetro:²⁴⁴ queda habilitada la plaza pero ésta está separada de los círculos individuales.
6. La tradición del Saq B'e o Camino Blanco («tránsito sagrado que hay que recorrer entre un centro ceremonial y otro para llevar el conocimiento» [Barrios, 2004: 323]) dota de sentido a las tiras de papel que puentearán los círculos individuales autorrepresentativos con la plaza central.
7. Las actoras y los actores pintan libremente (representacional, alegórica o abstractamente) el paso de un espacio a otro a través del Saq B'e.
8. Y en el momento de abordar la plaza central, el (o la) performer propone un diálogo y DIA-TEKHNĒ colectivo, no ya sobre una simbología del espacio o sobre el espacio simbolizado a sí mismo, como en el Mandala-Circus (que sirve, dicho sea de paso, de formación previa), sino sobre un espacio en blanco que significa la realidad cotidiana por transformar y construir (recordamos que todas y todos los actores pertenecen a la misma organización o colaboran con ella). El (o la) performer se limita a dar la consigna de elaborar colectivamente un mapa de acción que pueda servir al grupo de referencia diaria, pero en ningún caso comenta cómo ha de ser este mapa ni qué ingredientes deben concurrir o soluciones priorizarse. Tales contenidos deben emanar del grupo de actoras y actores. A partir de aquí se suceden varias situaciones que trascienden lo exclusivamente plástico o visual para incurrir en el ámbito conceptual o en el performativo y relacional:
 - Una de las actoras propone la automoderación: el (o la) performer se retira; el grupo se performa a sí mismo. Se acuerda que la vela utilizada en el ritual de salutación del día simbolice la toma de palabra que, *en préstamo*, recordará a la persona hablante que debe respetar el tiempo de las demás.
 - Los círculos personales miran a sus autoras y autores y *dan la espalda* al círculo central. Uno de los actores gira su círculo 180 grados y lo abre al grupo. Aquellas o aquellos a los que este cambio de sentido no contradice la evolución ascendente —de abajo arriba— de su composición hacen lo mismo y una actora propone que cada cual aporte lo mejor de sí.
 - Llega una actora que no había podido participar por la mañana, pero los círculos cierran el espacio y se queda observando. Otra actora se percata y el grupo acuerda habilitar un Saq B'e algo más largo que permite conectar el nuevo círculo sin tener que anchar el diámetro del anillo de círculos individuales (físicamente condicionado por el largo radial de los Saq B'e ya cortados, pegados y pintados).

244. Según la medida estándar del núcleo o plaza del Mandala-Circus, que, a fin de darle más entidad al DIA-TEKHNĒ colectivo, como convenimos en el capítulo IX, debe ser algo más amplio.

- De lleno en el DIA-TEKHNE colectivo, se retoma una idea ya experimentada en el Mandala-Circus dos días atrás: la rotación de posiciones, el ejercicio de alteridad.
 - Y volviendo al debate de configuración de la plaza, además de las ideas plásticas viene vertiéndose otra idea conceptual que dará sentido a esta acción, a la Asamblea CreActiva y al entero laboratorio-taller de DIA-TEKHNE en Guatemala: el *Kaji Tulam* —lugar de encuentro, de confluencia de complementarios, de recarga de energía y de orientación cardinal— (véase la imagen 29 del catálogo a color).
9. Las y los actores, al tiempo que se han emancipado procesualmente, se han empoderado técnica y diatécticamente. Consecuentemente, el laboratorio-taller de DIA-TEKHNE culmina con la constitución de las actoras y actores en performers.

Se inicia un nuevo laboratorio-taller de dos jornadas, una de Plástica Relacional y otra de Asamblea CreActiva, esta vez con jóvenes mayas que han padecido el conflicto armado. En la sala donde tendrá lugar el DIA-TEKHNE (en la sede de la FGER) una de las líderes kaqchikeles y actoras del anterior laboratorio-taller ha construido un altar maya: un círculo «no religioso, sino espiritual —de invocación de las energías de los paisajes de origen— y político —de reivindicación de la identidad maya a través de sus idiomas y costumbres—» (Ixkoq'ij). El altar se compone de cuatro espacios cardinales —en aspa— llenos de pétalos rojos para el este —la salida del sol—, blancos para el norte —la salida del aire—, violetas para el oeste —la caída del sol y el advenimiento de la noche— y amarillos para el sur —la salida del agua y la madurez del maíz—; más dos demarcaciones en el centro, una azul para el cielo y otra verde para la tierra. Al lado se disponen las plazas de papel para la Plástica Relacional y, al día siguiente, el círculo de sillas desde el que verter sus ideas al vacío latente y común. Quienes habían sido actoras y actores han pasado a ser performers, y una vez transmitida la consigna de representación de la violencia y de la paz, se han retirado dándoles la iniciativa a las y los jóvenes mayas. Queda instaurada una nueva regla: el (o la) performer se limita a poner las técnicas, y las actoras y los actores diseñan sus propios contenidos y soluciones (véase la imagen 30 del catálogo a color).

*Caso 7 (La Paz, Bolivia): 'De la (es)cultura de violencia a la (es)cultura de paz'*²⁴⁵

La Paz y Cochabamba (Bolivia) son las siguientes escalas del laboratorio-taller de DIA-TEKHNE. Después de haber entrepintado la Wiphala Intercultural en las plazas paceñas de San Francisco y Abaroa-Sopocachi,²⁴⁶ el grupo de actoras y actores, estudiantes de Artes la mayoría, celebra una Asamblea CreActiva en el Espacio Simón I. Patiño durante dos medias jornadas, una tarde y una mañana, acerca de la detección y deconstrucción de la cultura de violencia presente en el día a día, y la construcción de la cultura de paz desde nuestro compromiso cotidiano.

245. Asamblea CreActiva celebrada en el Espacio Simón I. Patiño (La Paz) en el marco de las I Jornadas de Arte y Cultura de Paz organizadas por la Embajada de España en Bolivia, concretamente los días 16 y 17 de junio del 2009.

246. Véase el apartado «Del conceptual a la performance y al arte público» del capítulo x.

■ *Primera parte: 'De la (es)cultura de violencia...'*. Sentado en círculo, el (o la) performer plantea una reflexión en torno a la Wiphala Intercultural: si nos preguntáramos «¿qué ocupa la ausencia de diálogo?», bastaría con retroceder al momento en que la lona en blanco de 5 x 5 metros estaba desplegada en el patio del MUSEF o sobre los adoquines de la Plaza San Francisco. En ambos casos la lona vacía instaura un punto de tensión en el espacio y sugiere que algo va a suceder; es como un escenario vacío: la confluencia de actrices y actores es potencial. Se replantea la pregunta sustituyendo la palabra *diálogo* por otra palabra casi sinónima: «¿Qué ocupa la ausencia de paz?». Se da un



Imagen 19. Primera parte del caso 7 de BatzArt, ejemplo 1: «(es)culturas de violencia» (La Paz, Bolivia, 2009).

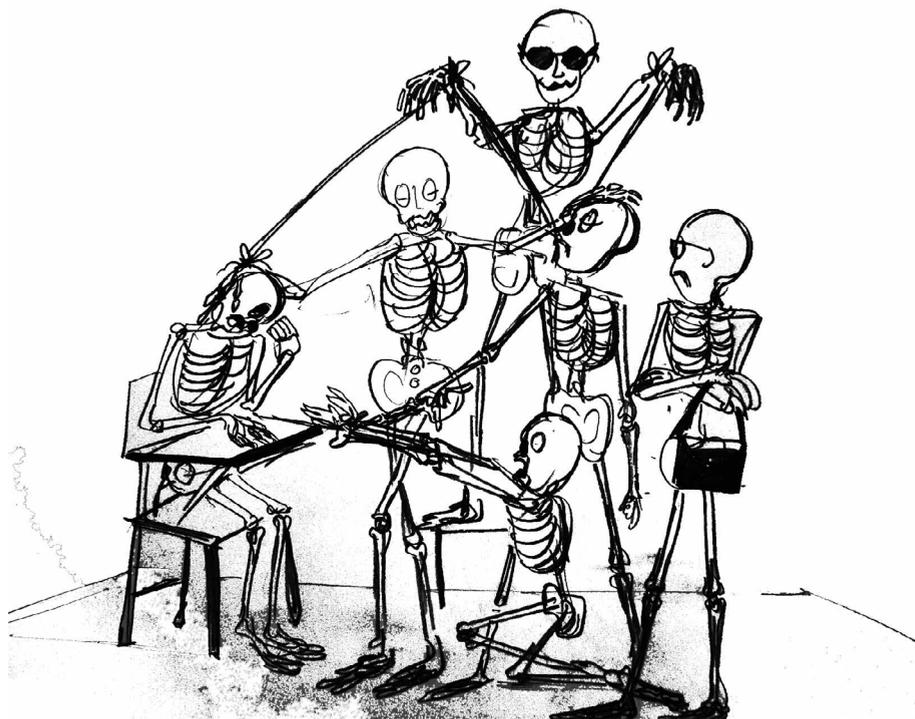


Imagen 20. Primera parte del caso 7 de BatzArt, ejemplo 2: «estructura de muerte cotidiana» (La Paz, Bolivia, 2009).

tiempo para reflexionar las respuestas y se hace una puesta en común. En una pizarra el (o la) performer sistematiza las respuestas en tres niveles: personal, interpersonal y colectivo.²⁴⁷

Se abre un paréntesis y, como en Caquetá o Guatemala, el (o la) performer imparte, o más bien recuerda, unas instrucciones de dibujo básico de la figura humana. A continuación se vuelve sobre las respuestas (*con*)*textuales*. Las actoras y los actores forman cinco grupos de unas seis personas. Un grupo se ocupa de ensamblar los enunciados individuales en una figura de Teatro Imagen; otros dos grupos se reparten las categorías interpersonales; y los dos restantes abordan las *ausencias de paz* colectivas: a las figuras resultantes de las respectivas discusiones las llamamos «(es)culturas de violencia».

Luego se combinan Teatro Imagen y dibujo: cada grupo representa su ensamblaje de ideas y las demás actoras y actores lo retratan en el papel. Se da el caso de que una de las actoras dibujantes interpreta las estructuras corporales literalmente como esqueletos introduciendo una nueva connotación de que enfatiza la escena de violencia significándola como «estructura de muerte cotidiana».

■ *Segunda parte: '... a la (es)cultura de paz'*. Después de cada escenificación, el (o la) performer abre y modera un tiempo de discusión: *dibujantes* hablan y *actuantes* ratifican o contrastan las impresiones vertidas. El límite temporal, siempre inconveniente pero insoslayable (dado que el laboratorio-taller es parte de un programa que incluye más actividades), impone una aceleración del proceso: actoras y actores acuerdan representar cuatro de las cinco escenas ensayadas y resolver la siguiente fase siquiera enunciativamente. Se enuncian dos propuestas ciertas, deconstruir lo ya representado o crear algo nuevo sobre la base de la experiencia; y, en alusión a la *trinidad* andina, al valor potencial de la incertidumbre, se abre la elección a terceras y sucesivas opciones «que puedan ir saliendo». Finalmente actoras y actores, repartidos en cuatro grupos, trabajan en «(es)culturas que llenen la ausencia de paz».

Partiendo de materiales básicos —papel, crayolas y acrílicos—, los grupos generan una pintura, unas esculturas de *origami*, un híbrido de papiroflexia e instalación y una intervención espacial. En cada una de estas obras el papel sirve de soporte, como elemento plástico o como parte de la estructura. Connaturalmente, el tema (que daría para sucesivas discusiones) es representacional en la primera, tercera y cuarta obras y más abstracto en la segunda. La pintura muestra una «mano llevando a la luz una bandera blanca por entre la mezcolanza de opresiones y envidias»; las piezas de origami son «flores de loto», pintadas por dentro y por fuera en varios colores, que simbolizan la «emersión y apertura de la armonía de puntos de vista por entre las turbulentas aguas de adversidades y dilemas»; la instalación se compone de una paloma de papel de la que cuelgan varias palabras —*integración, fuerza, comprensión, reflexión, entendimiento y complementariedad*—; y la intervención espacial, de una rueda de papel que ilustra cinco personas en corro y conectadas por cintas de colores; dichas cintas, dibujadas, refuerzan la idea de unión y al mismo tiempo, materialmente, sostienen el papel y su contenido desde el techo.

247. Lista de palabras: a) individuales: *incertidumbre, soledad, egoísmo, intranquilidad, estrés, desesperación, tristeza, desánimo, infidelidad, mentira*; b) interpersonales: *discordia*; c) individuales e interpersonales: *envidia*; d) individuales y colectivas: *sufrimiento, insatisfacción, desaliento, culpabilidad*; e) individuales, interpersonales y colectivas: *desarmonía, separación, imposición, intolerancia, sujeción, dominio*; f) colectivas: *caos, hambruna, guerra*.



Imagen 21. Segunda parte del caso 7 de BatzArt: «(es)culturas de paz» (La Paz, Bolivia, 2009).

Por último, cerrando un ritual de empoderamiento, se afluye el trabajo desarrollado por el grupo en el transcurso de la Asamblea CreActiva a una intervención de arte público programada durante la jornada siguiente en el Paseo del Prado (La Paz). Éstas y otras propuestas son llevadas al centro de un lienzo en el que está representada una circunferencia en torno a la cual se disponen seis discos correspondientes a los colores del círculo cromático más dos terciarios puros que completan ocho puntos cardinales. Algunos de los discos están pintados directamente sobre la lona; otros, cortados, entelados, imprimados y pegados anchando el área virtual del cuadro. Se identifican los colores con diferentes elementos de la naturaleza: surgencias energéticas de agua, aire, raíz, roca, fuego y sol que, como una *Pachamaman Tantachawipa* (Asamblea de la Madre Tierra en aymara), activan un espacio generatriz donde las y los actores configuran diferentes creaciones. Aparte del significado teórico y alegórico, performativamente, la propuesta refleja el espíritu del concepto-operación DIA-TEKHNE: el (o la) performer activa y habilita un espacio de trabajo que sólo tendrá sentido una vez que los actores lo completen y hagan suyo por cuanto los constituye como grupo. En el proceso de varios días que culmina aquí, actoras y actores han interiorizado las herramientas que en adelante podrán reproducir, reinterpretar o reinventar por su cuenta.

Caso 8: modelo de Asamblea CreActiva sobre deconstrucción y (re)construcción de relaciones de género

En este caso la Asamblea CreActiva se presenta como un andamiaje: no ofrece las soluciones sino una estructura colaborativa y *creativa* que catalice la relación sinérgica de las actoras y actores para que éstas y éstos prefiguren dichas soluciones.

■ *Primera parte: afrontamiento de la desigualdad de género. Deconstrucción de las estructuras patriarcales y sexistas.* Comenzamos por proponer dos construcciones sociales abstractas que combinan los tres tipos de violencia sistematizados por Johan Galtung: violencia directa, violencia estructural y violencia cultural. La primera construcción es compacta y sólo puede ser transformada por *destrucción*; la segunda construcción, en cambio, es porosa y abierta y puede ser transformada por *deconstrucción*. La figura base que utilizaremos en la primera parte de la Asamblea CreActiva es la que muestra la imagen 23 en blanco y negro.

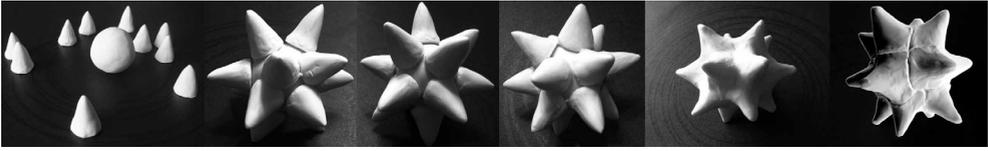


Imagen 22. La primera construcción se compone de dos figuras: los conos y la esfera. Los conos reúnen en sí dos de los tres tipos de violencia: la estructural en su cuerpo y la directa en su vértice incisivo; la esfera simboliza el tercer tipo, la violencia cultural, el cúmulo apelmazado de creencias y convenciones sexistas (22.1). Tales creencias y convenciones sostienen la supremacía e imperio del hombre sobre la mujer, estructurados en las instituciones patriarcales (religiosas, estatales, militares, mediático-publicitarias, académicas, familiares...) y ejercidos directa, indirecta o subrepticamente contra las mujeres: así, la esfera sostiene los diversos conos (22.2, 22.3 y 22.4). Con el tiempo, interpretando a Galtung (2003: 266), las violencias directa y estructural sedimentan como violencia cultural: conos y esfera se funden y resulta un paisaje de picos y valles (22.5). En este contexto en que el poder oprime de arriba abajo y el ambiente es asfixiante, compacto y sin salidas, la mujer queda invisibilizada, soterrada, y la única manera de reivindicar su reconocimiento es presionando de abajo hacia arriba, de dentro de la esfera hacia fuera, hasta agrietar el suelo —el *statu quo* convencional y cotidiano— sobre el que se asientan los vértices de la hegemonía masculina (22.6). Esta ruptura se entendería, en el sentido más *fanoniano*, como violencia revolucionaria.

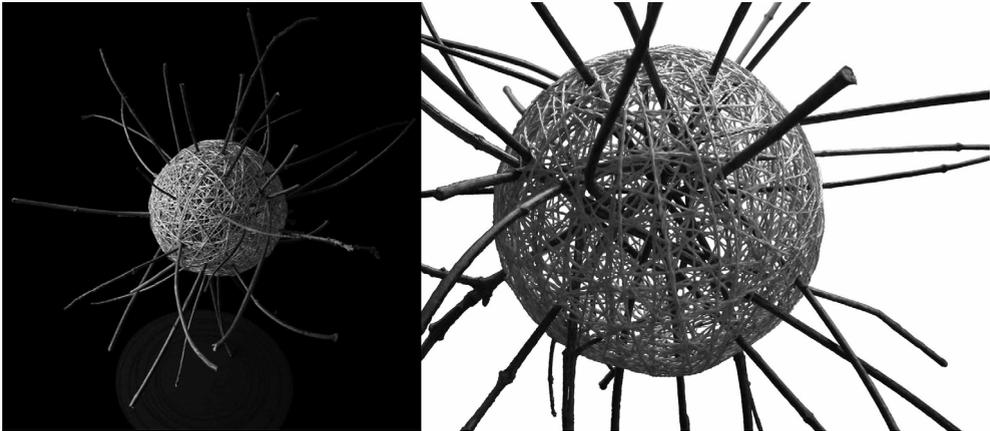


Imagen 23. La segunda construcción parte de otra premisa: que la esfera de creencias y convenciones patriarcales, sexistas o directamente machistas no es compacta y nuclear, sino porosa y hueca. En este caso la violencia cultural es como una madeja que permite el paso, alimentándolo y retroalimentándose, de líneas que condensan la violencia estructural en el tronco y la violencia directa en el vértice. Dichas líneas, a medida que se reproducen, terminan por entramar una madeja de intereses diversos que nucleizan y consolidan el conjunto violento.

Paso 1: violencia cultural

- Prospección del entorno y descubrimiento de mensajes más o menos evidentes o subliminales de sexismo. Fotografiaremos carteles, vallas publicitarias, escaparates y quioscos; reuniremos portadas de diarios sensacionalistas, semanarios o revistas, fotogramas o secuencias de programas de televisión o películas; traeremos a la

memoria dichos, expresiones, cánticos de salto a la comba o chistes. Se trata en este caso de los estímulos indirectos que vamos percibiendo en el día a día: imágenes, eslóganes y vestigios de inconsciente colectivo.

- Construcción de anillos o aros de cartón sobre los que pegaremos —componiendo un collage— el material gráfico, iconoverbal y audible recopilado.
- Juntura de los anillos o aros. Éste es un momento clave, puesto que deberemos analizar y localizar las razones que posibilitan que los *anillos o aros de violencia cultural* se cierren sobre sí mismos constituyendo un círculo vicioso e intrascendible.

Paso 2: violencias estructural y directa

- Prospección del entorno y descubrimiento de noticias, sucesos y artículos sobre violencia sexista. Durante varias semanas (antes del taller) analizaremos diariamente los periódicos y recopilaremos titulares y recortes de prensa.
- Construcción de cilindros y conos —de violencia estructural y directa respectivamente—, también en cartón, sobre los que pegaremos —componiendo un nuevo collage— dichos titulares y recortes de prensa.
- Incorporación de testimonios personales. Reflexionaremos, voluntariamente, acerca de testimonios y/o experiencias personales sobre los diferentes niveles de violencia sexista —cultural, estructural y directa—. En tal caso escribiremos nuestras reflexiones sobre fragmentos de cartón o papel usado que combinaremos con las fotografías y recortes.
- Configuración de la obra. Finalmente, compondremos con todos los materiales una obra conjunta. Los cilindros se introducirán por entre los anillos o aros y la obra se situará en el centro del círculo de la asamblea. Observaremos la encrucijada interna de mensajes, núcleo artificial de la esfera —círculo de círculos viciosos— de violencia sexista.
- Conclusión. Terminaremos la jornada con una ronda de comentarios y debate. De esta ronda se extraerán las claves que articularán el siguiente taller.

■ *Segunda parte: (re)construcción de un marco relacional de género igualitario y cooperativo.* Proponemos otras dos variables entre las que elegiremos una para el taller.

Variable 1. Formato prefigurado: la base y estructura de la acción. Partimos en este caso de la figura poliédrica del dodecaedro (véase la imagen 21 del catálogo a color). Aplicación al taller y pasos:

- Ilustración de los pentágonos. Se reparte un pentágono (irradiador de cinco vértices) a cada persona y cada una se *representa* a sí misma, literal y figuradamente:²⁴⁸ construimos una imagen genérica, articulada y dinamizable, de la estructura humana (1); se disponen alrededor, en su margen de acción, diferentes herramientas (2) con las que habrá que transformar el entorno (3).
- Construcción del dodecaedro. Unimos con solapas internas los diferentes pentágonos y construimos el dodecaedro.

248. Véanse el apartado «Habilitación genérica de áreas estéticas de confluencia y relación entre diferentes personas» del capítulo VII y la imagen 13 en blanco y negro, en la página 170.

- Proceso de DIA-TEKHNĒ y *esferización*. Convenientemente ensayada la *relación plástica* en la jornada 1 y una vez que hemos proyectado nuestros respectivos compromisos personales, puenteamos las aristas que nos delimitan. Para ello buscamos los espacios de articulación y complementación de nuestros intereses. La esfera resultante servirá de «mapa proyectivo, global y holístico» de la acción de acciones.

Variable 2. Formato libre: la acción en sí misma. Mientras que en la variable 1 el punto de partida es la base y estructura de la acción, es decir, la representación planisférica (dodecaedro: plano y esfera) del compromiso de la persona (estructura humana), en la variable 2 partimos del final, esto es, de la acción misma.

Cada persona diseñará una acción concreta, y en DIA-TEKHNĒ o diálogo a través del arte, en este caso indirecto, se discutirá la hibridación de todas las propuestas en una acción común.

Dicha acción habrá de tener un impacto público, habrá de provocar la discusión colectiva; propondremos para ello los siguientes formatos y por este orden:

- La *instalación* constituirá plásticamente la escenografía simbólica de la acción: el contexto (previsiblemente de violencia sexista) que nos proponemos transformar.
- El *happening* será el acontecimiento transformador que deseemos representar.
- El *teatro participativo* consistirá en la involucración del público en la acción, según el principio boaliano de la conversión de la espectadora o espectador en *espectadora* o *espectador*.
- El *vídeo* registrará el conjunto de la obra para poder ser visualizado posteriormente y servir de documento discusivo y didáctico.

CONCLUSIÓN Y CIERRE ENTREABIERTO

En conjunto y según las experiencias realizadas hasta la edición de este libro, la metodología concreta del BatzArt o Asamblea CreActiva puede resumirse en tres fases:

1. Capacitación básica de las y los actores en el dibujo de la estructura humana genérica y en la generación de isotipos o figuras ilustrativas inteligibles a primera vista.
2. Realización del autorretrato, ya sea potencial, estático, con las herramientas de transformación del entorno, o bien en acción, completando un *storyboard* o una secuencia dinámica, como la previsualización de una película, sólo que no basada en *hechos* sino en *quehaceres reales*.²⁴⁹
3. Construcción de una obra artística colectiva (gráfica o plástica —pictórica o escultórica—), el conjunto holístico de los aportes individuales mediante pintura u objetos volumétricos contruidos o reciclados, dispuestos por la o el performer o

249. Puede decirse que la Asamblea CreActiva es un teatro gráfico, el *storyboard* de las escenas a representar. Así como el teatro tiene la inmediatez técnica (el solo movimiento de nuestro cuerpo) pero la dificultad de la impermanencia, el dibujo o la pintura tienen la dificultad técnica pero la virtud de la durabilidad. En este sentido, empoderamos a las y los actores para que se representen gráfica y plásticamente a sí mismos y escenifiquen sobre el papel primero, y sobre la obra de arte colectiva después, su compromiso y acción transformadora del entorno.

reunidos de antemano por las y los actores. Esta obra funcionará de mapa, tótem o estela que oriente las futuras acciones del conjunto de actoras y actores, por separado o colectivamente.

A diferencia de la Plástica Relacional, donde la importancia reside exclusivamente en el proceso (configuración interna) y el objeto (configuración externa) viene de antemano prefigurado por la forma del papel y distribución de las áreas de trabajo, la obra resultante de la Asamblea CreActiva, dado que está abierta tanto al tema de temas planteado por actoras y actores, como a los materiales y al DIA-TEKHNE derivado de esta combinatoria, es siempre diferente y frecuentemente innovadora.

La trama del BatzArt o Asamblea CreActiva y del concepto-operación DIA-TEKHNE en conjunto —«activación-habilitación-gestión»— se urde por entre las mimbreras físicas y culturales de los diferentes espacios donde es requerido. Esquejes abiertos y flexibles de laboratorio-taller que se injertan y naturalizan en la realidad circundante, sea cual sea ésta. Por su parte, la estructura «activación-habilitación-gestión», si bien se repite, no es rígida, sino que puede recombinarse, modificarse o reinventarse.

Termina aquí la fase formativa y empoderadora y empieza la fase performativa y transformadora: los márgenes del laboratorio-taller artista se diluyen en la realidad.

Epílogo

El camino del activismo

Artivismo. Este humilde neologismo que convoca al arte y el activismo a una fructífera unión es la razón que impulsa este epílogo.

Repensar el activismo, a partir del trabajo de síntesis histórica y desarrollo práctico que ha realizado Alex Carrascosa en su libro del ΔΙΑ-ΤΕΚΗΝĒ.

Cómo proyectar, justamente, de manera activista, el activismo hacia nuestro conflictivo presente y al futuro incierto que se adivina.

Alex Carrascosa ha mostrado las ramas del baniano o el deleuziano rizoma del activismo y conceptos afines, pero ahora, al final del libro, nos toca a sus agradecidos lectores interpretar su crecimiento y nuestro papel en su cuidado.

Leyendo los capítulos precedentes nos reconocemos activistas, activistas en ciernes, pero activistas más conscientes y preparados gracias a las herramientas teóricas que nos proporciona. Pero igualmente su lectura nos exige no sólo un mayor compromiso *activista* sino una mejora en nuestras prácticas, una revisión estratégica y táctica, a la luz de la historia, para aplicarlas radicalmente en nuestra circunstancia social, en nuestro territorio, en nuestro conflicto cotidiano.

En cierto sentido, tras la lectura, debemos abandonar la ingenuidad de los activistas primerizos para adoptar la vida activista que necesitamos. Y de entre todas las cuestiones que recoge el libro, hemos de elegir aquellas que nuestra propia situación reclama como prioritarias.

Así, por ejemplo, la necesidad de formación activista y la relación del activismo con la sociedad se convierten en las labores urgentes que nos acucian a dar respuestas claras y practicables. Ambas son cuestiones diferenciadas pero complementarias a la hora de entender el activismo como un camino que, a partir de textos como el de Alex Carrascosa, ha de equilibrar de manera dinámica la reflexión y la práctica. Pese a la connotación activista del activismo, tras la teorización del activismo, ya sólo se puede adoptar éste como una práctica reflexiva y autocrítica.

No obstante, abordemos en un primer momento ambas cuestiones por separado, como si fueran temporalmente sucesivas, aunque en la vida activista recién inaugurada, intuitiva e indiferenciada, no lo son.

Para la cuestión de la formación activista, la autoformación de los activistas y la formación de los ciudadanos, la respuesta es en estos momentos el laboratorio. El laboratorio-taller, como lo llama Alex Carrascosa. El espacio-tiempo presencial y virtual, a

menudo nómada, en el cual los artistas nos formamos y nos con-formamos con los demás, los otros artistas, los ciudadanos activos o los excluidos. Nuestra escuela de activismo es el laboratorio-taller donde sin expertos ni líderes todos nos aprestamos a experimentar con el arte y sus técnicas y, mediando el activismo, sobre todo, con la vida convertida en *arte de la vida*.

En nuestro laboratorio-taller dialogamos, pintamos, construimos, conspiramos, escribimos, creamos, celebramos o fracasamos todos juntos, de manera igualitaria. El laboratorio-taller como comunal artista en el que entre todos creamos las herramientas para la vida cotidiana como vivencia artista.

En estos momentos el laboratorio, más allá de su evocación científica, es también, como señala Alex Carrascosa, un laboratorio de medios, un mediaLab, para el mediactivismo y ciberactivismo (y ciberactivismo). Es obviamente un laboratorio-taller de la palabra y de la silenciosa creación plástica pero también del tecnoactivismo media/ciber que nos conecta con la sociedad resistente del futuro, la tecnología convivencial, las redes insurgentes, la alterglobalización posible.

Los retos políticos, laborales o medioambientales nos obligan a ampliar, actualizar y reorganizar el laboratorio como herramienta integral y multifunción. A menudo, desde la precariedad y la ignorancia, nos vemos obligados a adoptar las herramientas tecnológicas generadas o posibilitadas por el capital —internet, la blogsfera, el vídeo digital, el software libre o el *copyleft*— para darles la vuelta. A estas alturas, esta actitud se convierte en un imperativo ético y una garantía de supervivencia.

La relación del activismo con la sociedad. ¿Pero qué sentido tiene el activismo y el laboratorio artista si no se implicara con la sociedad de conflictos que lo ha generado? Ninguno. No puede haber un activismo exclusivista, de artistas elitistas, encerrado en el museo o planeando un happening solitario. El artista, con su bagaje creativo, *creactivo*, como neologiza Alex Carrascosa, debe sumarse a las luchas activistas de la sociedad para aportar su visión y sus herramientas. En cierto sentido debe disolverse de nuevo, de artista en artista, de artista en activista, sin dejar de ser lo que era: un creador de vida, de situaciones.

Y, en este sentido, debe hallarse en el espacio de las luchas sociales y especialmente en los nuevos centros sociales alternativos en los cuales lo creativo-artista es ya patrimonio de todo el activismo. Nuestro trabajo ahora es llevar el laboratorio-taller al centro social para ponerlo a disposición de los activistas, para que, enriquecidos por lo creativo, se transmuten en artistas.

Frente al discurso y las prácticas convencionales de la política, los artistas vienen a aportar la imaginación de lo (im)posible como fórmula posibilista para transformar las cosas, o al menos para resistirlas y sobrevivir.

El laboratorio-taller artista puede convertirse así en el núcleo secreto del centro social alternativo, sea un espacio físico o una red nómada y virtual. Una lanzadera de ideas y acciones, de creación de vida insurgente y libre. Más allá de la vieja militancia voluntarista del mártir de la utopía en despliegue del arte-vida en la micro(u)topía del presente, a través de la subjetividad plena y consciente de cada artista.

No vamos a insistir más en los retos prioritarios del activismo; valgan estos apuntes reflexivos como pequeño fruto a partir del libro de Alex Carrascosa.

Pero debemos hablar de nuestra propia experiencia aunque sea breve y tentativa. Para nosotros, artistas vascos en proceso de aprendizaje, nuestro punto de referencia ha sido BatzART!, nuestro laboratorio artista por el diálogo y la no violencia activa en el conflicto político que vive Euskal Herria. Un pequeño, precario y errático laboratorio

que ha realizado encuentros, talleres y acciones, uniendo las fuerzas del colectivo artista ArtamugarriaK y de la organización Gernika Gogoratz, con la colaboración ocasional de otros colectivos y personas. Alex Carrascosa ha participado activamente en su desarrollo y sabe lo laborioso que es establecer una línea de trabajo artista, a menudo sin laboratorios físicos ni la colaboración de los colectivos sociales. Ésta es la paradoja del estado de cosas actual; el activismo no violento y pacifista se enfrenta al panorama más desolador y al repliegue como estrategia de resistencia.

Pensamos, no obstante, que el activismo de BatzART! es una semilla que, incluso pisoteada en el camino, en su momento, ofrecerá sus frutos inesperados. De hecho, modestamente, ya los ofrece para alimentar nuestra precaria formación autodidacta; ahí está nuestra producción de acciones, círculos de sillas, textos reflexivos y hasta obras de teatro. Y ahí está también la Plástica Relacional que desarrolla Alex Carrascosa o el BatzArt, ya entendido como técnica específica de la Asamblea CreActiva, que ha desarrollado en Euskal Herria y en América Latina e Indígena y que ahora, precisamente, formaliza en este DIA-TEKHNE teórico-práctico.

El activismo de BatzART!, a partir de la experiencia de Beuys o Kaprow y de los recientes colectivos neosituacionistas y mediactivistas, pero también a partir de una referencia nuestra, protoartista: Jorge Oteiza. El escultor oriotarra que concluye en 1958 su proceso experimental de la transestatua en el vacío, y del vacío baja a la ciudad para imaginar la «escuela de tomas de conciencia». El activismo *avant la lettre* de un Oteiza anciano que desde el hueco estético-espiritual del crómlech desarrolló un activismo de la teoría y de la poesía, de la protesta y de la polémica, y de la propuesta de los ejercicios estético-espirituales. Y también, del convulso y explícito pacifismo del propio Oteiza del «Par móvil» —también estudiado por Alex Carrascosa en otros trabajos— ha desembocado finalmente en acciones oteizianas de BatzART! como «Bakera-ko hutsak: crea un espacio-tiempo para la paz» y una línea de trabajo abierta de «talleres de des/okupación».

Pues no podemos olvidar que el activismo, cada activismo ha de atender a su contexto y trabajar de acuerdo con sus aspiraciones e intentando superar sus deficiencias, que en nuestro caso son muchas y graves, como la falta de un desarrollo teórico basado en la experiencia, y que justamente este libro que epilógamos pretende cubrir.

El activismo que nos interesa y que necesitamos se proyecta como una línea de trabajo que confluye en la hiperpolítica de acuerdo con una estrategia quintacolumnista. El desarrollo de la hiperpolítica —según Sloterdijk, «la primera política de los últimos hombres»— entendida como democracia radical o absoluta, esto es, democracia participativa, necesita del activismo en su activación de la sociedad civil. Y la única estrategia posible es el quintacolumnismo: la infiltración en el interior de la ciudad, en las entrañas del sistema, en la plaza central. El activismo no como artificio convencional de la política sino como reimaginación creativa y activista de la vida cotidiana. El activismo como virus que crece en los pliegues de una sociedad desorientada y en crisis como brotes de resistencias y rebeldías. Activismo como crisol creativo de los activismos locales y los activismos derivados en activismos; ya sea a partir de la Multitud de Virno o Negri o de las multitudes inteligentes de Rheingold; de los sindicalistas, ecologistas, hacktivistas e incluso de los propios artistas de lo precario; de las luchas nacionales por la autodeterminación o de las demandas de trabajadores y parados; de la reivindicación de mujeres y migrantes o de la vía política a favor de la no violencia activa y del diálogo.

No vamos a ser tan ingenuos como para pensar que todo el arte puede convertirse en activismo, pero al menos podemos plantear un reto al propio activismo: ¿puede el

artivismo convertirse en el gran arte genuinamente relacional? Puede, no hay duda, si evita las tentaciones del arte institucional, si sabe infiltrarse en su interior, si aprende a colaborar con el resto de los activismos en la hiperpolítica de la vida, del laboratorio a la calle, si aprende a calibrar sus propias fuerzas.

Pero para conseguirlo hemos de seguir la máxima de Oteiza: «El mundo no se cambia con el arte, sino con los hombres que el arte ha cambiado».

Esto es, parafraseando a Oteiza, diremos ahora: con los hombres y mujeres que el artivismo ha cambiado.

Y esto nos devuelve al principio, a la necesidad de formación, al libro y a la propuesta sobre el libro de Alex Carrascosa: convirtamos su texto en laboratorio-taller de relectura, de discusión, de empoderamiento, de acción.

A la sombra del baniano y sobre el rizoma, compartamos el texto como el pan y la levadura con los artistas y los colectivos. No puede haber mejor destino, más coherente, para este libro sobre artivismo que convertirse en herramienta de formación artista...

Artivismo. De nuevo saboreamos el neologismo. Después de leer el libro de Alex Carrascosa, después de dialogar sobre sus azares y conclusiones con el autor, después de reconsiderarlo en este epílogo.

Ya no nos sabe a otro insípido y retórico concepto arrojado al debate sobre el arte contemporáneo. Para nosotros se ha convertido en un camino sin retorno, desbrozado por una mano sabia y abierto para los artistas y ciudadanos que deseen recorrerlo.

Iñaki Arzoz

Bibliografía

- ADAM, Bernard (2007): «La reanudación de la peligrosa carrera armamentística», en VV. AA.: *El estado del mundo. Anuario geopolítico mundial 2008*, Madrid, Akal.
- AGUILERA CERNI, Vicente (1995): *Arte modernoaren hiztegia. Arte modernoaren joerak, kontzeptuak, ideiak*, Leioa, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- AGUIRRE SORONDO, Antxon (1991): *Estelas discoidales de Gipuzkoa. Origen y significado*, Donostia-San Sebastián, Gipuzkoa Donostia Kutxa.
- AHEDO, Igor (2004): *El movimiento Demo y la nueva cocina vasca (desobediente)*, Irun, Alga-Alberdania.
- ALBA RICO, Santiago (2007): «Símbolos y sinestesias: el bombardeo pacificador». Ponencia presentada en las XVII Jornadas Internacionales de Cultura y Paz de Gernika, 23 abril 2007. Disponible en <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=50146>>.
- ALCALDE, Juan Ramón (1993-1994): «La Wiphala ¿es o no es bandera?», *Jallalla* (Boletín informativo de la Misión Claretiana en el Norte de Potosí, Bolivia), 12 y 13.
- ALFARO SIQUEIROS, David (1985): *Cómo se pinta un mural*, Managua, Nueva Nicaragua.
- ALLPORT, Gordon W. (1979): *The Nature of Prejudice*, Nueva York, Perseus (1.ª ed. 1954).
- ALONSO, Andoni, e Iñaki ARZOZ (2005): *La quinta columna digital. Antitratado comunal de hiperpolítica*, Barcelona, Gedisa.
- e Iñaki ARZOZ (eds.) (2008): *Operación Oteiza*, Ediciones Cibergolem. Disponible en <<http://www.quintacolumna.org/oteizaopa.pdf>>.
- ANGULO BARTUREN, Javier (1978): *Ibarrola ¿un pintor maldito? (Arte vasco de postguerra 1950-1977. De Aranzazu a la Bienal de Venecia)*, Donostia-San Sebastián, Haranburu.
- ARGAN, Giulio Carlo (1991): *El Arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal.
- ASHTON, Dore (1988): *Picasso on Art. A Selection of Views*, Nueva York, Da Capo Press.
- ATTENBOROUGH, Richard (1983): *Las palabras de Gandhi*, Barcelona, Bruguera.
- ATXAGA, Bernardo (2007): *Marcas*, Barcelona, La Central.
- AZKUE, Resurrección M.ª de (1984): *Diccionario vasco-español-francés*, Bilbao, Euskaltzaindia.
- BADIOLA, Txomin (2004): «Laboratorio experimental», en VV. AA.: *Oteiza: mito y modernidad*, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa.

- BAIGORRIA, Osvaldo (2008): *Nosotros versus ellos*, suplemento del diario *Página 12*, 20/07/08.
- BARANDIARAN, Joxemiel (1972): *El mundo en la mente popular vasca*, Donostia-San Sebastián, Auñamendi, vols. I, II y III.
- (2003): *Diccionario de mitología vasca*, Donostia-San Sebastián, Txertoa.
- BARRIOS, Carlos (2004): *Ch'unilal Wuj. El libro del destino*, Guatemala, Cholsamaj.
- BIANCHI, Cristóbal (2009): «Arte y política. Obstáculos y condiciones para bombardear con poemas ciudades europeas (el caso de Gernika y Dresde)», en Fernando CRUZ ARTUNDUAGA y María OIANGUREN IDIGORAS (coords.): *Cosmopolitismo y construcción local de paz. XVIII Jornadas Internacionales de Cultura y Paz de Gernika*, Gernika, Gernika Gogoratuz, 34-39.
- BLANCO, Paloma (2001): «Explorando el terreno», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.) (2001): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BOAL, Augusto (1998): *Legislative Theatre. Using performance to make politics*, Oxon/Nueva York, Routledge.
- (2004a): *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*, Barcelona, Alba.
- (2004b): *Juegos para actores y no actores*, Barcelona, Alba.
- (2006): *The Aesthetics of the Oppressed*, Oxon/Nueva York, Routledge.
- BOFF, Leonardo (1997): *Ecología: grito de la Tierra, grito de los pobres*, Madrid, Trotta.
- BOURRIAUD, Nicolas (2006): *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BOZAL, Valeriano (2006): «La deshumanización y la violencia en los Desastres de la guerra de Goya», en VV. AA.: *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
- BRETON, André, León TROTSKY y Diego RIVERA (1999): *Por un arte revolucionario e independiente*, Barcelona, El Viejo Topo.
- BRUNI, Luigi (2001): *E.T.A. Historia política de una lucha armada I*, Tafalla, Txalaparta.
- BRÜNZELS, Sonja (A.F.R.I.K.A. GRUPPE) (2001): «Dos ejercicios tácticos para hacerse con el espacio público», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CARPI, Aldo (1993): *Diario di Gusen*, Turín, Einaudi.
- CARRASCOSA, Alex (2003): «Source, Course and Horizon of Humanist Art: From Denunciation to Announcement», en William KELLY: *Art and Humanist Ideals: Contemporary Perspectives*, South Yarra (Australia), Macmillan Art Publishing.
- (2005): «Gestión simbólica de espacios de conflicto a través de la expresión plástica», en Iratxe MOMOITIO (coord.): *Museos por la Paz: una contribución al recuerdo, la reconciliación, el arte y la paz* (Actas del V Congreso Internacional de Museos por la Paz), Gernika-Lumo, Fundación Museo de la Paz de Gernika.
- (2009): «Memoria de BatzArt, Asamblea CreActiva de apoyo al diálogo y a la democracia participativa», en Fernando CRUZ ARTUNDUAGA y María OIANGUREN IDIGORAS

- (coords.): *Cosmopolitismo y construcción local de paz. XVIII Jornadas Internacionales de Cultura y Paz de Gernika*, Gernika, Gernika Gogoratuz, 40-51.
- CARRILLO, Jesús (2001): «Espacialidad y arte público», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CASTELAO (1995): *Galicia mártir. Atila en Galicia. Milicianos*, Vigo, A Nosa Terra.
- CASTORIADIS, Cornelius (2005): *Escritos políticos* (ed. Xavier PEDROL), Madrid, Los Libros de la Catarata.
- CEREZO BARREDO, Maximino, y Teófilo CABESTRERO (1983): *Lo que hemos visto y oído. Apuntes en la revolución de Nicaragua*, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- CERTEAU, Michel de (2001): «De las prácticas cotidianas de oposición», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- CHALIAND, Gérard (2003): «Frantz Fanon resiste la prueba del tiempo», en Frantz FANON: *Los condenados de la Tierra*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica (ed. orig. 1961).
- CHILTON, Paul (1982): «Nukespeak: Nuclear Language, Culture and Propaganda», en Crispin AUBREY (ed.): *Nukespeak: The Media and the Bomb*, Londres, Comedia.
- CHOMSKY, Noam, e Ignacio RAMONET (2007): *Cómo nos venden la moto. Información, poder y concentración de medios*, Barcelona, Icaria.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2004): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CLARAMONTE, Jordi (2001): «Modos de hacer», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- COLECTIVO SITUACIONES (2005): «Sobre el militante investigador», *Brumaria*, 5 (monográfico «Arte: la imaginación política radical»).
- COLLINGE, William (1999): *Las energías sutiles*, Barcelona, Integral.
- COOPER, J. C. (2004): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CRUDDEN, Aisling (2006): *Arte/Conflicto: 2 x Zonas. Ireland and the Basque Country* [DVD].
- CRUZ ARTUNDUAGA, Fernando, y Aníbal QUIROGA TOVAR (2008): *Narrativas en Cultura de Paz y Reconciliación*, Bogotá, Edupaz.
- y María OIANGUREN IDIGORAS (coords.) (2009): *Cosmopolitismo y construcción local de paz. XVIII Jornadas Internacionales de Cultura y Paz de Gernika*, Gernika, Gernika Gogoratuz.
- CUCCO, Mirtha (2009): «La construcción subjetiva en riesgo. Contradicciones y retos actuales». Texto presentado en las IX Jornadas de Práctica Psicomotriz, Vitoria-Gasteiz, 13-15 noviembre 2009.
- CUMA CHÁVEZ, Baldomero (2008): *Runataxik qak'aslem. Reviviendo nuestra cultura*, Antigua Guatemala, Junajpu.
- DANIEL, Howard (1974): *Callot's Etchings*, Nueva York, Dover Publications.
- DAVIES, Norman (2004): «Prefacio», en Tomasz KIZNY: *Gulag*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- DE MICHELI, Mario (1988): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.

- DELEUZE, Gilles, y Félix GUATTARI (2005): *Rizoma*, Valencia, Pre-Textos.
- DÍAZ PARDO, Isaac (1995): «O significado dos álbumes de guerra de Castela», en CASTELAO: *Galicia mártir. Atila en Galicia. Milicianos*, Vigo, A Nosa Terra.
- DOYLE, Michael William (2002): «Staging the Revolution: Guerrilla Theater as a Countercultural Practice, 1965-1968», en Peter BRAUNSTEIN y Michael William DOYLE: *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, Nueva York, Routledge, 2002. Disponible en <http://www.diggers.org/guerrilla_theater.htm>.
- DÜCHTING, Hajo (1990): *Wassily Kandinsky*, Colonia, Taschen.
- EGBERT, Donald Drew (1973): *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética*, Barcelona, Tusquets.
- (1981): *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ELLACURÍA, Ignacio (1988): «Trabajo no violento por la paz y violencia liberadora», *Concilium*, 215.
- EQUIPO INTRAPAZ (2009): *Planes para un nuevo país. Los Acuerdos de Paz y valoración desde la juventud*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar.
- ESCOBEDO, J. C. (1992): *Diccionario enciclopédico de la mitología*, Barcelona, De Vecchi.
- ESTORNÉS LASA, Bernardo (1974): *Mundua Euskal Erriaren gogoan, I = El mundo en la mente popular vasca, I. La prehistoria recordada*, Donostia-San Sebastián, Auñamendi.
- (1975): *Mundua Euskal Erriaren gogoan, II = El mundo en la mente popular vasca, II. La prehistoria recordada*, Donostia-San Sebastián, Auñamendi.
- ETCÉTERA (2005): «Continuidad de la línea de trazo», *Brumaria*, 5 (monográfico «Arte: la imaginación política radical»).
- EXPÓSITO, Marcelo (2005): *De la desobediencia civil a la desobediencia social: la hipótesis imaginativa*, <<http://www.edicionessimbioticas.info/De-la-desobediencia-civil-a-la>>.
- EVANS, David (1992): *John Heartfield: AIZ/ VI 1930-38*, Nueva York, Kent Gallery.
- FANON, Frantz (2003): *Los condenados de la Tierra*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica (ed. orig. 1961).
- FELSHIN, Nina (2001): «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ DE ROTA, Antón (2007): *May Day: la rebelión del precariado dentro del contexto post68*, <<http://caosmosis.acracia.net/?p=418>>.
- FISAS, Vicenç (1998): *El sexo de la violencia*, Barcelona, Icaria.
- FLYNT, Henry (1963): «Essay: Concept Art», en La Monte YOUNG y Jackson MAC LOW (eds.): *An Anthology of Chance Operations*, Nueva York, La Monte Young & Jackson Mac Low.
- FOSTER, Hal (2001): «Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FOUCAULT, Michel (1992): *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, Madrid, La Piqueta.

- FRASER, Bruce, Chris MURPHY y Fred BUNTING (2003): *Uso y administración del color*, Madrid, Anaya.
- FREIRE, Paulo (1965): *Educación como práctica de la libertad*, Bogotá, América Latina.
- GALTUNG, Johan (2003): *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*, Bilbao, Bakeaz/Gernika Gogoratuz.
- GANDHI, Mohandas K. (1973): *Todos los hombres son hermanos*, Madrid, Sígueme.
- (1976): *Mi socialismo*, Buenos Aires, La Pléyade.
- GARCÍA MARCOS, Juan Antonio (2003): *Historia de una inquietud. Tres décadas en torno al escultor Jorge Oteiza (1974-2003)*, Donostia-San Sebastián, Txertoa.
- GLESTA, Anita (2007): *Hell Castings from Heaven*, Nueva York, White Box.
- GOMBIN, Richard (1971): *Les origines du gauchisme*, París, Éditions du Seuil. (Ed. ingl.: *The Origins of Modern Leftism*, Harmondsworth, Penguin, 1975.)
- GRAY, Camilla (1968): *L'avant-garde russe dans l'art moderne. 1863-1922*, Lausana, L'Age de l'Homme.
- GRUPO AUTÓNOMO A.F.R.I.K.A.: Luther BLISSET y Sonja BRÜNZELS (2006): *Manual de guerrilla de la comunicación*, Barcelona, Virus.
- GUASCH, Ana María (1985): *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Madrid, Akal.
- GUATTARI, Félix (1996): *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial.
- GUAYASAMÍN, Oswaldo (1980): *Inauguración de la Segunda Reunión Latinoamericana para la defensa de los Derechos Humanos*, Quito, Fundación Guayasamín.
- GUTIÉRREZ, Gustavo (1994): *Teología de la Liberación. Perspectivas*, Salamanca, Sígueme.
- HAFTMANN, Werner (1986): *Banned and Persecuted, Dictatorship of Art under Hitler*, Colonia, DuMont.
- HELLER, Eva (2005): *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HERZBERG, Abel (1976): «Schurkenrol in tragedie niet voor leiders Joods Raad» (Papel del malo de la película no para los dirigentes del Consejo Judío), *Nieuw Israelietisch Weekblad*, 17/12/76.
- HIGGINS, Dick (2007): *Horizons*, UBU Editions (ed. orig. Roof Books, 1998).
- HOLMES, Brian (2001): «No doblar: desplegar», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- HOME, Stewart (2002): *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War*, Barcelona, Virus.
- HUELSENBECK, Richard (2000): *En Avant Dadá. El club Dadá de Berlín*, Barcelona, Alikornio.
- HUIZINGA, Johan (2008): *Homo Ludens*, Madrid, Alianza Editorial.
- IRAZABAL AGIRRE, Jon (2005): *Durango. 1937 martxoak 31 = 31 de marzo de 1937*, Abadiño, Gerediaga Elkarteak.
- (2006): *Otxandio en la guerra civil (1936/37) = Otxandio guerra zibilean (1936/37)*, Abadiño, Gerediaga Elkarteak.

- JAAR, Alfredo (1998): *Let there be light: the Rwanda project 1994-1998*, Barcelona, Centre d'Art Santa Monica. Disponible en <<http://www.imaginarymuseum.org/MHV/PZImhv/JaarRwandaProject.html>>
- JORDAN, John (2001): «El Arte de la Necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y Reclaim the Streets», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- JOXE, Alain (2007): «La mundialización de la OTAN y las guerras experimentales», en VV. AA.: *El estado del mundo. Anuario geopolítico mundial 2008*, Madrid, Akal.
- JUNG, Carl Gustav (2002): *Los arquetipos y el inconsciente colectivo*, Madrid, Trotta.
- KANDINSKY, Wassily (1991): *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Barcelona, Labor.
- KAPROW, Allan (2003): *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press.
- KELLEY, Jeff (1995): «Common Work», en Suzanne LAZY (ed.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.
- KELLY, William (1994): *Violence to Non-Violence: Individual Perspectives, Communal Voices*, Chur (Suiza), Harwood Academic Publishers.
- (2003): *Art and Humanist Ideals: Contemporary Perspectives*, South Yarra (Australia), Macmillan Art Publishing.
- KIZNY, Tomasz (2004): *Gulag*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- KOLLWITZ, Käthe (1969): *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz*, Nueva York, Dover.
- KOVALEV, Serguéi (2004): «Prefacio», en Tomasz KIZNY: *Gulag*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- LAO-TZÚ (2004): *Tao Te King*, Barcelona, Obelisco.
- LAURENCE, William (1947): *Dawn over Zero: The History of the Atomic Bomb*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- LEBEL, Jean Jacques (1971): *El happening*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- LEDERACH, John Paul (2007): *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*, Bilbao, Bakeaz/Gernika Gogoratuz.
- LEWITT, Sol (1967): «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, 79-83.
- LIFTON, Robert J., y Greg MITCHELL (1995): *Hiroshima in America, Fifty Years of Denial*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons.
- LINDQVIST, Sven (2002): *Historia de los bombardeos*, Madrid, Turner.
- LIPPARD, Lucy R. (2001): «Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LONGONI, Ana (2005): «¿Tucumán sigue ardiendo?», *Brumaria*, 5 (monográfico «Arte: la imaginación política radical»).
- LÓPEZ-PETIT, Santiago (2003): *El Estado-Guerra*, Hondarribia, Hiru.

- LOVELOCK, James (1988): *The Ages of Gaia: A Biography of our Living Earth*, Oxford, Oxford University Press.
- LOY, David (2000): *No-Dualidad*, Barcelona, Kairós.
- LYOTARD, Jean-François (2005): *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa.
- MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel (2002): *Arte y compromiso: España 1917-1936*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo.
- MAGALLÓN PORTOLÉS, Carmen (1998): «Sostener la vida, producir la muerte: estereotipos de género y violencia», en Vicenç FISAS: *El sexo de la violencia*, Barcelona, Icaria.
- MAIER, Klaus A. (1976): *Guernica 26-4-1937. La intervención alemana en España y el «Caso Guernica»*, Madrid, Sedmay.
- MALO DE MOLINA, Marta (2005): «Nociones comunes. Experiencias entre investigación y militancia», *Brumaria*, 5 (monográfico «Arte: la imaginación política radical»).
- MANTEROLA, Pedro (2006): *La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- (2007): *(Jorge Oteiza). Propósito experimental 1956-1957*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- MAO, Zedong (1974): *Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura*, Barcelona, Anagrama.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1990): *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal.
- MARTÍNEZ BANDE, José Manuel (1971): *Vizcaya*, Madrid, San Martín.
- MATUL, Daniel, y Edgar CABRERA (2007): *La cosmovisión maya*, Guatemala, Liga Maya.
- MENDIA AZKUE, Irantzu (2009): *Aportes sobre activismo de las mujeres por la paz*, Bilbao, HeGoa (Instituto de Estudios sobre Desarrollo y Cooperación Internacional, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea).
- MODEEN, Mary (2007): *Remembered Places*, Ballarat (Australia), Ballarat Fine Art Gallery.
- MONTESINOS, Armando, y David GARCÍA CASADO (2007): *Kaprow: la educación del des-artista*, Madrid, Árdora.
- MORRÁS, Xabier (1988): *Trabajos 1968-1987*, Bilbao, Museo de Bellas Artes.
- MUJERES DE NEGRO (ŽENE U CRNOM) (1994): *Mujeres por la Paz*, Belgrado, Žene u Crnom.
- MUSIC, Zoran (1995): *Nous ne sommes pas les derniers*, París, Réunion des Musées Nationaux.
- OIANGUREN, María, y Alex CARRASCOSA (2008): *El Bombardeo de Gernika. Pedagogía de paz a través de la memoria y del arte*, Gernika-Lumo, Gernika Gogoratzuz.
- ORMAZABAL, Sabino (2003): *Un mapa inacabado del sufrimiento*, Bilbao, Fundación Manu Robles-Arangiz Institutua.
- (y colectivo BIDEA HELBURU) (2009): *500 ejemplos de no violencia. Otra forma de contar la historia*, Bilbao, Fundación Manu Robles-Arangiz Institutua.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés (1982): *El inconsciente colectivo vasco. Mitología cultural y arquetipos psicosociales*, Donostia-San Sebastián, Txertoa.
- (1996): *La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*, Madrid, Trotta.
- y Franz Karl MAYR (1980): *El matriarcalismo vasco. Reinterpretación de la cultura vasca*, Bilbao, Universidad de Deusto.

- OTEIZA, Jorge (1957): *Propósito experimental 1956-1957*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- (1984): *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca (y encuentro) de nuestra identidad perdida*, Donostia-San Sebastián, Hordago.
- (1994): *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, Pamplona, Pamiela, 5.ª ed.
- PAAS-ZEIDLER, Sigrun (1996): *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PALENZUELA, Silvia, Javier DOMÍNGUEZ y Edurne MENDIA (2007): *1937. Memoria de una derrota*, Bilbao, Radio Euskadi-EITB.
- PANIKKAR, Raimon (1999): *La intuición cosmoteándrica. Las tres dimensiones de la realidad*, Madrid, Trotta.
- (2003): *El diálogo indispensable. Paz entre las religiones*, Barcelona, Península.
- PANOS INSTITUTE (1995): *Armas para luchar, brazos para proteger. Las mujeres hablan de la guerra*, Barcelona, Icaria. (Ed. orig.: *Arms to Fight, Arms to Protect. Women Speak Out About Conflict*, Londres, Panos Publications, 1995.)
- PARREÑO, José María (2006): *Un arte descontento: arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*, Murcia, Cendeac.
- PELAY OROZCO, Miguel (1979): *Oteiza: su vida, su pensamiento, su palabra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca.
- PERLOFF, Nancy (2002): «“The right to be myself, as long as I live! As if I were a sound”: Postmodernism and the Music of John Cage», en Hans BERTENS y Joseph NATOLI (eds.): *Postmodernism: The Key Figures*, Oxford, Blackwell. Disponible en <http://www.ubu.com/papers/perloff_nancy.html>.
- PERURENA, Patziku (1998): *Koloreak euskal usarioan*, Donostia-San Sebastián, Erein.
- POPPER, Frank (1989): *Arte, acción y participación*, Madrid, Akal.
- PRESTON, Paul (2007): «George Steer y Gernika: algo más que un compendio de noticias», en VV. AA.: *Picasso-Gernika, 70 aniversario*, Gernika, Ayuntamiento de Gernika-Lumo.
- PREZIADO, Txema, y Alfontso MARTINEZ LIZARDUIKOA (2003): *Euskaldunen kolore-unibersoa. (Argia eta koloreen pertzepzioaz)*, Donostia-San Sebastián, Gaiak.
- PRITCHETT, James (1993): *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RACIONERO, Luis (2002): *Filosofías del Underground*, Barcelona, Anagrama.
- RAUNIG, Gerald (2007): «Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales», *Brumaria*, 8 (monográfico «Arte y Revolución»).
- RENAU, Josep (2002): *Arte contra las élites*, Madrid, Debate.
- RESTANY, Pierre (2003): *El poder del Arte. Hundertwasser: el Pintor-Rey con sus cinco pieles*, Colonia, Taschen.
- ROCHFORT, Desmond (1993): *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Londres, Laurence King Publishing.

- ROJAS MIX, Miguel (2000): «El Arte como sustento de una Cultura de Paz», en VV. AA.: *II Seminario Internacional «Por una cultura de paz. La educación y los valores de la democracia»*, UNESCO/Asociación de Universidades Grupo Montevideo/Universidad Nacional de Entre Ríos.
- ROLNIK, Suely (2007): «La memoria del cuerpo contamina el museo», *Brumaria*, 8 (monográfico «Arte y Revolución»).
- ROSLER, Martha (2001): «Si vivieras aquí», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ROSS, Kristin (1997): «Henri Lefebvre on the Situationist International», *October*, 79 (entrevista mantenida en 1983). Disponible en <<http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>>.
- ROUAULT, Georges (1963): *Miserere*, París, L'Étoile Filante.
- RÜDIGER, Ulrike (1997): «La serie de grabados "La guerra" de Otto Dix»; en VV. AA.: *Otto Dix. La guerra = Der Krieg*, Gernika-Lumo, Ayuntamiento de Gernika-Lumo.
- RUIZ, Javier (2001): «Reclaim the Streets!: de la crítica del espacio público a la resistencia global», en Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE y Marcelo EXPÓSITO (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- SÁENZ DE GORBEA, Xabier (2006): *Las medallas de Oteiza. Memoria y revisión*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- SAGAN, Carl (1982): *Cosmos*, Barcelona, Planeta.
- SALAS LARRAZABAL, Jesús (1987): *Guernica*, Madrid, Rialp.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier (1986): *Arte del siglo XX*, Leioa, Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.
- y Juan Luis MORAZA (2006): *Oteiza. Laboratorio de papeles = Oteiza. Paper laborategia*, Alzuza, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- SANFELIU BARDIA, Alba (2008): *Con las armas del Arte. Armas convertidas en esculturas*, Barcelona, Escola de Cultura de Pau.
- SARAVIA, Albertina, y Rodrigo GUARCHAJ (2002): *Popol Vuh. Antiguas historias de los mayas k'ichee's de Guatemala*, Guatemala, Piedra Santa.
- SARTRE, Jean Paul (1995): *Burgos, proceso a la colonización*, Bilbao, Likiniano.
- (2003): «Prefacio», en Frantz FANON: *Los condenados de la Tierra*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica (ed. orig. 1961).
- SCHECHNER, Richard (1973): *Teatro de guerrilla y happening. Textos y entrevistas de Richard Schechner, Burd Wirtschafter y Allan Kaprow*, Barcelona, Anagrama.
- SEALE, Bobby (1996): *Seize the Time: The Story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*, Nueva York, Black Classic Press.
- SOBRINO, Jon (1995): «Ignacio Ellacuría: la inteligencia al servicio del pueblo crucificado», en VV. AA.: *Para una filosofía liberadora. Primer encuentro mesoamericano de filosofía, San Salvador, 11-15 de noviembre de 1994*, San Salvador, UCA (Universidad Centroamericana José Simeón Cañas).
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.

- STACHELHAUS, Heiner (1990): *Joseph Beuys*, Barcelona, Parsifal.
- STANGOS, Nikos (1991): *Conceptos de Arte Moderno*, Madrid, Alianza Editorial.
- STEER, George Lowther (1978): *El árbol de Guernica*, Madrid, Felmar.
- STEVENS, Graham (1972a): «Pneumatics and Atmosfields», *Architectural Design*, 3.
- (1972b): «Blow up», *Art and Artists*, 74.
- TALÓN, Vicente (1970): *Arde Guernica*, Madrid, San Martín.
- THOREAU, Henry David (1989): *Walden + Del deber de la desobediencia civil*, Barcelona, Parsifal.
- URBELTZ, Juan Antonio (2000): *Los bailes de espadas y sus símbolos. Ciénagas, insectos y «moros»*, Pamplona, Pamiela.
- VV. AA. (1978-1985): *Euskaldunak. La etnia vasca*, Donostia-San Sebastián, Etor.
- VV. AA. (1988): *NAM. Crónica de la guerra de Vietnam, 1965-1975*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- VV. AA. (1989): *Gaia: implicaciones de la nueva biología*, Barcelona, Kairós.
- VV. AA. (1990): *El arte del siglo XX*, Barcelona, Círculo de Lectores, vols. I y II.
- VV. AA. (1995): *La voz de los pueblos indígenas*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.
- VV. AA. (1997): *Nuestro tiempo*, Barcelona, Blume.
- VV. AA. (1999): *Diccionario Euskaldunak de etnografía vasca*, Lasarte-Oria, Ostoa, t. I y II.
- VV. AA. (2000): *Arte hacia la reconciliación*, Gernika, Ayuntamiento de Gernika-Lumo.
- VV. AA. (2001): *Guayasamín. Madrid, hasta siempre...*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid. Catálogo de la exposición en homenaje a Oswaldo Guayasamín, Centro Cultural Conde Duque (Madrid), 18/04/01-27/05/01.
- VV. AA. (2001): *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, vol. 1: *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste # 1-6 (1958-1961)*, Madrid, Literatura Gris.
- VV. AA. (2003): *Carteles contra una guerra. Signos por la paz*, Barcelona, James Henry Mann/Gustavo Gili.
- VV. AA. (2004): *En guerra*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- VV. AA. (2004): *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*, Diputación Provincial de Granada, Fundación ARTIUM de Álava y Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- VV. AA. (2004): *Navarra 1936. De la esperanza al terror*, Tafalla, Altaffaylla.
- VV. AA. (2004): *Oteiza: mito y modernidad*, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa.
- VV. AA. (2004): *Picasso: Guerra y Paz*, Barcelona, Museu Picasso.
- VV. AA. (2004): *TESTER. Trabajo de nodos*, Donostia-San Sebastián, Arteleku/Fundación Rodríguez.
- VV. AA. (2005): *Disidencias otras 1972-1982. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca*, Donostia-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea.
- VV. AA. (2007): *El estado del mundo. Anuario geopolítico mundial 2008*, Madrid, Akal.
- WAHLSTRÖM, Riitta (1990): *Imagen del enemigo y educación de paz*, Gernika-Lumo, Gernika Gogoratuz.

BIBLIOGRAFÍA

- WILHELM, Richard (2001): *I Ching. El libro de las mutaciones*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- WINNICOTT, Donald Woods (2008): *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa.
- WOOLF, Virginia (1999): *Tres Guineas*, Barcelona, Lumen.
- WU MING (2002): *Esta revolución no tiene rostro. Escritos sobre literatura, catástrofes, mitopoesis*, Madrid, Acuarela.
- ZULAIKA, Joseba (1987): *Tratado estético-ritual vasco*, Donostia-San Sebastián, Baroja.
- (1990): *Violencia vasca. Metáfora y sacramento*, Madrid, Nerea.
- (1999): *Enemigos, no hay enemigo*, Donostia-San Sebastián, Erein.
- (2006): *ETAren hautsa*, Irun, Alberdania.

La imaginación moral

El arte y el alma de la construcción de la paz

En este libro, el autor plantea la siguiente pregunta: «¿Cómo trascendemos los ciclos de violencia que subyugan a nuestra comunidad humana cuando aún estamos viviendo en ellos?». La construcción de la paz, en su opinión, es tanto una técnica aprendida como un arte. Para encontrar este arte se hace necesario un cambio en la cosmovisión. Los profesionales de la resolución de conflictos han de imaginar su trabajo como un acto creativo, haciendo un ejercicio de lo que Lederach denomina «imaginación moral». Esta imaginación, sin embargo, debe surgir de —y hablar a— las duras realidades de los asuntos humanos. Hay que tener un pie en lo que es y un pie más allá de lo que existe. El libro está organizado a partir de cuatro historias que apuntan a la imaginación moral pero que están incompletas. Lederach pretende entender qué pasó en estos casos particulares y de qué manera son relevantes para un cambio a gran escala.



Como la mayoría de los profesionales de la construcción de la paz, Lederach percibe su trabajo como una vocación religiosa. Reflexiona acerca de su propia llamada y sobre la espiritualidad que mueve a la gente corriente para rechazar la violencia y perseguir la reconciliación.

John Paul Lederach es uno de los más destacados expertos en construcción de la paz y reconciliación. Es profesor de Construcción Internacional de la Paz en el Instituto de Estudios Internacionales de la Paz Joan B. Kroc, de la Universidad de Notre Dame, y académico distinguido en el Programa de Transformación de Conflictos de la Universidad Menonita del Este. También lleva a cabo trabajos prácticos de tratamiento y transformación de conflictos, en lugares como Nicaragua, Somalia, Irlanda del Norte, Tayikistán y Filipinas. Su libro *Construyendo la paz. Reconciliación sostenible en sociedades divididas* (Bilbao, Bakeaz/Gernika Gogoratuz, 1998) se ha convertido en un clásico de la disciplina.

Boletín de pedido

Deseo recibir _____ ejemplares del libro *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz* al precio de 17,00 euros por ejemplar (IVA incluido).

Datos del solicitante

Apellidos _____
Nombre _____ NIF/CIF _____
Domicilio _____
Población _____ CP _____ Provincia _____
Teléfono _____ Fax _____
Correo electrónico _____

Forma de pago: contra reembolso (al importe total deben añadirse 5,00 euros de gastos de envío).

Bakeaz ÷ Plaza Arriquirar, 3-1.º dcha. ÷ 48008 Bilbao ÷ Tel.: 94 4790070 ÷ Fax: 94 4790071

Pedidos: pedidos@bakeaz.org ÷ <http://www.bakeaz.org>

