

INTERVENÇÃO INTERCULTURAL NO ESPAÇO PÚBLICO

ESCRITAS NO PERCURSO DO IDENTIDADES . MOVIMENTO INTERCULTURAL

José Carlos de Paiva e Rita Rainho (org.)

INTERVENÇÃO INTERCULTURAL EM ESPAÇO PÚBLICO

ESCRITAS NO PERCURSO DO IDENTIDADES . MOVIMENTO INTERCULTURAL

José Carlos de Paiva e Rita Rainho (org.)

Edição: i2ADS – nEA

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

1ª edição, Porto, dezembro de 2013

ISBN: 978-989-730-031-8

Paginação: Ana Reis



ÍNDICE

- 1** PAIVA, José Carlos de — PÁGINA ZERO . DA ORGANIZAÇÃO
- 5** RAINHO, Rita — MIOLO
- 8** FARIAS, Pedro Américo de — ARTE PÚBLICA (COMO QUEM PERGUNTA):
PERNAS, PRA QUE TE QUERO?
- 11** SCHIAVON, Chiara — MIGRACIONES PROMISCUAS + TESTIMONIOS
COLECTIVOS
- 37** CRUZ, Carla — *demoCRACY*: ANÁLISE DE UM GESTO ARTÍSTICO À LUZ
DA NOÇÃO DE AGONISMO DE CHANTAL MOUFFE
- 64** CASTRO, Ricardo — O JOGO
- 67** CORTÉS, José Miguel G. — ESPACIO PÚBLICO Y MEMORIA
- 82** GUERRILLA GIRLS — TRANSGRESSIVE STRATEGIES OF THE GUERRILLA GIRLS

EM DEFESA DO DESCONFORTO, PELA ARTE DO CONFRONTO

A decisão de organizar e publicar este livro decorre da persistência nos debates que cruzam a acção do ‘movimento intercultural IDENTIDADES’ sobre a natureza e sentido da implicação de artistas e estudantes de arte em intervenções interculturais em espaço público, realizados em territórios precisos e em cumplicidade com as populações que lhes conferem identidade. São intervenções reais, onde se buscam entendimentos sobre as tensões que povoam a arte e a educação artística, neste tempo angustiante de injustiça e exclusão onde vivemos e perante a incapacidade das ‘escolas de arte’ se soltarem das amarras ao conformismo dos discursos hegemónicos que adormecem o ‘campo da arte’ no elogio do mercado, na institucionalização da cultura, no isolamento dos autores e no esforço de ‘educação’ dos públicos.

Esta decisão de reunir um grupo de textos num livro não persegue nenhuma intenção de consagração, bem pelo contrário, parte da declaração de descontentamento e do sentimento de incompletude dos envolvidos neste ‘movimento’ que não são capazes de estabelecer uma narrativa clarificadora, a não ser anunciadora das tensões que as acções realizadas e os debates promovidos desencadearam.

O historial de realizações é imenso (Bairro de Hulene, na periferia urbana de Maputo, em Moçambique; aldeia piscatória de S. Pedro em S. Vicente, Cabo Verde; comunidade de Conceição das Crioulas, no sertão pernambucano, no Brasil; vila de Amareleja, no Alentejo, Portugal, como exemplos significativos), e as aprendizagens individuais que cada um construiu, nesses férteis terrenos de partilha de arte, saberes, paladares, emoções e desejos, incorporam hoje a estrutura autoral e identitária de cada um. Essa possibilidade de crescimento individual, aberto que os eventos fornecem, é recompensatória em si e remete para a vivência de cada um, o relacionamento com a tensão epistemológica criada e com os questionamentos conceptuais criados, a gestão do incompreensível que se apresenta e do indizível que espreita. Mas, todos sentem vontade de procurar o conforto da troca de opinião, da reflexão partilhada, da análise digerida, sobre a natureza do artístico e do político, sobre os campos da intervenção artística ou de intervenção política, sobre o desinteresse em ‘levar a arte’ às comunidades, ou mesmo, num acto de suspensão

PÁGINA ZERO . DA ORGANIZAÇÃO

PAIVA, JOSÉ CARLOS DE

INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO EM ARTE,
DESIGN E SOCIEDADE
(I2ADS/FBAUP)

NÚCLEO DE EDUCAÇÃO
ARTÍSTICA

do autoral, criar espaços de cumplicidade e intervenção partilhada com o artístico, e cúmplice com as populações no espaço público.

O ‘movimento intercultural IDENTIDADES’, através de alguns dos seus participantes, investigadores do i2ADS (Instituto de Investigação em Arte, Cultura e Sociedade), inundou o seu ‘núcleo de Educação Artística’ das tensões vivenciadas no quadro das intervenções interculturais realizadas, criando uma reconhecida urgência na pesquisa das questões que, dessa acção, inundam o entendimento da arte e da educação artística.

Esta edição do i2ADS/nEA, pretende colaborar, com a modesta presença deste livro com colaborações soltas, numa maior evidência das ideias que irradiam nas discussões, das sobreposições de frases ouvidas.

São saberes ténues que se soltam de quem há mais de uma década está implicado em intervenções interculturais em espaço público, de natureza artística, estabelecidas por deslocação para proximidades e intimidades com comunidades diversas. São deslocações que se tornam permitidas por uma prévia conquista comum de confiança, que se aloja num conhecimento recíproco conquistado pelo tempo e que permite a cumplicidade. Esta particularidade, de estabelecimento de relações de cumplicidade, dilui os interesses particulares no envolvimento nas lutas das comunidades, elege o colectivo como escola de aprendizagem, torna o valor da ‘dádiva’ usual e translada para os processos de partilha a evidência intercultural do que se realiza. Assim se partilha o ‘movimento intercultural IDENTIDADES’, que perdendo a nacionalidade se torna ele próprio sem fronteiras, barco de deriva de quem com ele se quer deslocar, sair do conforto de quem-já-sabe, para o confronto de saberes e de sonhos, descoberta de possibilidades.

A maturidade deste ‘movimento intercultural’ com quinze anos de presença constante em geografias distintas (Ilhas do Norte de Cabo Verde, Nordeste do Brasil e Sul de Moçambique, Portugal) e pertença a comunidades e entidades educativas, fornece uma salutar percepção da sua incompletude, do seu campo de hesitação, percepções que ampliaram o desejo de provocar a discussão. Neste livro reúne-se um conjunto de textos, de autores que viveram o ocorrido e outros ‘convidados’, sem nenhuma procura de coerência, apenas como um esforço para um esclarecimento possível de

encontrar, no cruzamento das escritas com os momentos dos leitores, com a memória de suas experiências, no desejável desconforto da confrontação com os sentidos com que cada um se escreve enquanto sujeito.

A força que se pretende libertar, da escrita, da leitura, da re-leitura, ou do esquecimento, não se quer inócua, mas sim capaz de provocar aqueles artistas, professores de arte, curadores, programadores, mediadores, que aderem confortavelmente à atracção dos dispositivos de regulação e de legitimação do artístico; que preferem posturas burguesas da comodidade e do lucro financeiro; que se associam a ‘interesses de políticos instalados’ e que com o seu trabalho os legitimam.

Pretende-se distância de outras posturas, outros sim pela escolha por um caminho de ‘dáviva-de-si’, de implicação nos problemas de populações exemplares na luta pelo desenvolvimento sustentado nos recursos endógenos, de atenção ao aberto que se apresenta, às aprendizagens que se possibilitam.

Defende-se o desconforto, a crítica aos valores hegemónicos em favor do debate agonístico e antagónico, prefere-se a arte promíscua com o político e não o agasalho da neutralidade ou do ‘sem sentido’. Prefere-se a ‘suspensão do artístico’, a aprendizagem da impotência da arte e a sua potência, que transforma cada colectivo em construtores de invisibilidades artísticas e de realidades inventivas que têm utilidade para a inteligência e para a vida.

Defende-se a atenção para com os pobres, os excluídos, os esquecidos, os sem-nome-nem-terra, os sem-trabalho-e-sem-esperança. Prefere-se o conhecimento angustiante e violento ao esquecimento e complacência.

Defende-se a proximidade a comunidades em luta pelos seus direitos e interesses, os que assumem a sua voz e se apresentam, e com a sua força e optimismo de sobrevivência nos ensinam os sabores e os aromas da partilha, a nossa limitação e nos permitem combater a arrogância ocidental e machista que transportamos, inevitavelmente.

dezembro de 2013

José Carlos de Paiva

Vinte e oito graus e uma humidade sentida a pele a pele em Maputo - surge o impulso para este livro que resulta da consciência do contra-mapa, assaltado pelas experiências nos deslocamentos do 'movimento intercultural IDENTIDADES' na sua corpo-grafia.

Dessa prática espaiada recolhemos as inquietudes e contrariedades dos posicionamentos no compasso do confronto, terreno da arte e do político, num mundo pretensiosamente homogéneo.

Impõe-se a importância de trabalhar a partir das margens debilmente representadas pelos sistemas de poder (entendidas ideologicamente como estratégia de resistência a estruturas institucionalizadas e dominantes), em favor da construção de um espaço em constante transformação, próprio das minorias sociopolíticas.

Podemos fazê-lo isolando a área recortada e ignorando os lados caídos pela acção de 'recorte'. Ou - e esta é a visão da diferença que se propõe aqui - envolvendo-nos e incorporando o outro, outro ponto de vista, a ponto de nos transformarmos mutuamente.

Neste conjunto de textos desbordam reflexões sobretudo de natureza política, posicionadas e situadas num tempo que é na verdade de tempos, num espaço que é necessariamente de lugares. No entanto, a pluralidade determina mais do que a multiplicação de diferenças. Significa singularizar a diferença no sentido político proposto por Giacomo Marramao (2007: 72): "teremos de escrever universalidade com uma mão e diferença com outra e evitar a tentação de escrever as duas com a mesma mão, pois seria a mão errada em qualquer um dos casos."

Servem de chão comum, ainda quente, as experiências contaminadas pelas diversas acções nos territórios espessos, interculturais e de diferença que cada um trará à escrita.

A arte, no seu latente campo específico, reconhece-se na vibração com o seu exterior, numa ligação forte da abertura de sentidos, na construção de sujeitos e espaços de entendimento, contaminação e interferências *g/ocais*.

Dezassete anos de relacionamento intercultural espalhado por geografias diversas incorporaram experiências plurais e férteis de questionamentos que aqui se fazem

MIOLO

RAINHO, RITA

**INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO EM ARTE,
DESIGN E SOCIEDADE
(I2ADS/FBAUP)**

**NÚCLEO DE EDUCAÇÃO
ARTÍSTICA**

presentes no corpo autoral. Da persistência e do aparato sensível dessa conflitualidade emerge a necessidade de tornar presentes e públicas as polémicas e controvérsias que urge esclarecer e teorizar.

É a partir dessa assumida necessidade que se abre o livro a outros autores, outras geografias, outras línguas e forçosamente outras posições, tornando assim mais intercultural, o movimento e a acção, mais aberto e controverso, o próprio espaço público.

Pedro Américo de Farias - poeta pernambucano (Brasil), Chiara Schiavon - artista/activista e seu colectivo (Italiana radicada em Espanha), Carla Cruz - artista (Portuguesa radicada em Inglaterra), Ricardo Castro - artista (Portugal), José Miguel G. Cortés crítico de arte (Espanha) e por fim, Guerrilla Girls – colectivo de artistas (E.U.A).

O poeta recifense Pedro Américo de Farias canta o prelúdio das vozes que a ele se seguirão neste livro. Esta voz remonta-se à experiência de que fez parte - acção conjunta do 'movimento intercultural IDENTIDADES' (no Brasil de 2001) com cinco comunidades da periferia da cidade do Recife. O autor recupera umas tantas perguntas da cartilha da arte pública, e utiliza a metáfora do Mestre de Cerimónias para duvidar da prevalência e superioridade ora da Política, ora Estética, ambas dimensões presentes nas acções que suportaram seu parecer. Estas acções marcaram um ciclo de Deslocações no Brasil. A mais surpreendente e consistente de todos foi a do quilombo de Conceição das Crioulas. Sua posição no mapa de Pernambuco, é de 513 km de distância longitudinal até Recife -beira mar. Mas sua presença forte, é no mapa da resistência quilombola. Sua consciência comunitária, organização e mobilização na luta, define um espaço público, humano, e sobretudo político. A acção conjunta tem, desde o princípio do conhecimento do movimento com a comunidade, um tempo próprio - íman que se desenha na relação de cada dia, cada ano com o 'movimento intercultural IDENTIDADES'.

No chão e na vida, mais do que nos projectos, tem-se desenvolvido um processo gradual de Conhecimento, Confiança e Cumplicidade. Esse é o potencial de mutuamente nos deixarmos conduzir para situações de interferências partilhadas, de Concretização Conjunta de acções políticas, culturais, sobre o quotidiano, mas sobretudo de melhoria

efectiva de condições de vida dos que aí resistem. A deslocação do grupo para o interior do sertão, neste paradigma de participar da luta, tem tido resultados efectivos e construtivos no campo do político, pois o contacto, o diálogo e a partilha são da ordem da contaminação e do confronto - no fundo uma situação de jogo misto, em parte colaborativo e em parte conflituoso.

Resistir a partir de uma forte consciência do colectivo é a máxima comum entre esta comunidade, anteriormente mencionada e o projecto colectivo político-artístico chamado *ideestroyingmuros*, do qual a autora Chiara Schiavon é fundadora. A autora assume a escrita híbrida entre o autobiográfico e o colectivo, entre o texto in situ e o texto reflexivo. O próprio discurso desenha no espaço mental do leitor um lugar de resistir. No entanto, seu exacto ponto de partida é o corpo inquieto, investigador de si, questionador, potenciador da libertação das formas normativas do pensamento e do comportamento. O colectivo é formado por sujeitos queer mergulhados nas questões de género, transfeminismo e post-porno. Vivem colectivamente a experiência do corpo sem fronteiras num espaço normativo e, deslocadas defendem Migrações Promíscuas como um instrumento de ruptura das categorias dicotómicas privilegiadas pelo poder.

A autora agrega ainda um conjunto de depoimentos do colectivo acerca de questões em torno às suas identidades; à ideia e facto de se ser estrangeira e/ou autóctone em termos geográficos, sexuais, territoriais, económicos, culturais; e ainda a uma partilha franca em torno do corpo político e suas possibilidades ou vínculos artísticos.

Mergulhada nas questões da esfera pública e artística, Carla Cruz traduz uma reflexão do campo da arte para o espaço público político, em particular do papel da arte nas sociedades democráticas ocidentais actuais. A autora expõe ideias cristalizadas em torno tanto da participação do público/assistência na esfera artística como da participação do público/ cidadão na política focando sua análise na sua obra *demoCRA-CY*. A problematização é de tal modo promissora que o próprio posicionamento de resistência se vê como um exercício insuficiente de contra-posição. De tal modo que o processo contra-hegemónico teria que consistir não só em revelar, como em agir sobre a hegemonia corrente, substituindo-a por outra. Qual?

Um espaço dissimulado de quem entra em acção na nova procura - esta permanece entre os dois campos designados, a Estética e o Político. Ricardo Castro desenhou um Baralho de cartas, cuja característica imediata é a que o próprio objecto indica, o Jogo. Seu corpo de cartas é composto de forças de imagem - palavra - imagem, que se 'atiram' aos olhos do jogador. O autor provoca a situação de um baralho falante, interferente e cruzador de sentidos no lugar público do Baralho – a praça onde se afirma a identidade do jogo. Mas quem joga? O jogo ocupa o espaço e o tempo destes intervenientes cuja rotina é o encontro público da luta de egos e classes.

Segundo José Miguel G. Cortés, a memória está culturalmente organizada pelas preferências dos que possuem o poder para definir o passado, sendo actualmente sofisticados os mecanismos de controle da memória colectiva - uniformização dos processos de informação e imagem. Regista a existência da memória graças à acção do esquecimento. E contra essa anulação reflecte sobre o processo participativo de alguns projectos de Rogelio López Cuenca. Este artista desencadeia dispositivos colectivos de desejo criando outras tipografias e narrações dos que vivem no interior da cidade à margem do poder social - cartografias e mapeamentos online das cidades Roma e Lima.

Absorvido pelo mundo da arte, o colectivo Guerrilla Girls insiste em denunciar a homogeneidade do mapa dominante da História da Arte. Esse, que alimenta o processo da memória normativa e determinada pelo patriarcado ocidental. O colectivo, mesmo estando hoje legitimada sua actividade pelo espaço museológico, pelo próprio sistema e mercado da arte, insiste em estratégias de denúncia, opondo-se à pacífica recepção da informação reportam-se ao humor e dão visibilidade a factos esquecidos, performances, workshops, textbooks. Seu posicionamento provoca a resistência no espaço público, pois o colectivo pretende provocar todo o tipo de activismo e consciência bombástica no interior do mundo da arte. Acima de tudo incitam a mais crítica e menos deleite-respeito à arte.

Por isso o livro promove menos deleite-respeito à arte, mas mais força de questionamento e ousadia perante o estabelecido, perante o discurso das sociedades exploradoras e autoritárias, monocultivos da própria mente.

O campo da escrita de cada um é portanto - aqui - Acção Intercultural em Espaço Público. A língua do pensamento próprio é aquela que efectivamente não oprime o sujeito. Daí suspendermos neste livro a prática da tradução, para um exercício de resistência, por um lado, e por outro, escuta das particularidades. Rompendo a ordem que antecipa relações de poder, seguem as vozes do corpo do livro.

CARDOSO, Rui M. (coord.),
Política - Agamben, Marramao,
Rancière, Sloterdijk, [E-book].
Porto: Fundação Serralves,
2007. [Consult Janeiro 2011].
Disponível em WWW: <URL:
[http://www.serralves.pt/fotos/
editor2/PDFs/CC-CIS-2007-PO-
LITICA-web.pdf](http://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-PO-LITICA-web.pdf) >. ISBN 978-
972-739-199-8

ARTE PÚBLICA (COMO QUEM PERGUNTA): – PERNAS, PRA QUE TE QUERO?

FARIAS, PEDRO AMÉRICO DE

O PROJETO Identidades/Faculdade de Belas Artes/Universidade do Porto, em parceria com a Prefeitura do Recife, representada pela Fundação de Cultura, realizaram, em 2001, em 05 (cinco) comunidades do Recife, ações de ARTE PÚBLICA, envolvendo educadores e estudantes de variadas faixas etárias, além de artistas plásticos portugueses e brasileiros (neste caso, recifenses).

Enquanto pessoa envolvida ou simples observadora, sempre me ocorre, a respeito de situações semelhantes, uma indagação que considero fundamental, traduzida em questões como estas:

1. O que buscam tais ações de ARTE PÚBLICA e que fundamentos as justificam?
2. Que expectativas têm os seus inúmeros participantes?
3. Que reação expressa ou recôndita apresentam os “visitantes” e as comunidades “contempladas” com as ações, durante e após as “intervenções”?
4. Sob a perspectiva da reflexão daquelas comunidades, seriam ações fundantes ou fundadoras?
5. Ou seriam vistas como mais uma dessas muitas instalações que os estudantes das Belas Artes praticam como trabalhos acadêmicos para obtenção de conceitos em fechamento de semestres?
 - a) Dessas instalações que acabam sendo levadas às bienais de arte?
 - b) Dessas que não se perguntam para quem, para quê, com quem e porque estamos fazendo isso?
 - c) Dessas que não perguntam antes aos “beneficiados”: QUE COISA podemos fazer, aqui (juntos), já que aqui estamos e acreditamos na arte como mídia que pensa a condição humana?

O que penso da ARTE PÚBLICA

Arte que considera a capacidade do ser humano de superar amarras, que o prendem ao conformismo e à mesmice, que o oprimem e assim limitam a sua capacitação intelectual e sua ação criadora e criativa, enquanto ser inteligente e aspirante à condição de recriador da vida, em todas as suas manifestações.

Acredito que, em 2001, nas cinco comunidades recifenses, os que ali estavam, artistas e estudantes locais ou portugueses, visitando lugares e grupos comunitários que não conheciam, se questionavam, nos seguintes termos:

Será isto uma ação política com base na estética ou uma ação estética com base na política?

Que estávamos fazendo política e praticando estéticas, quanto a isso não há dúvida.

Toda a questão reside nesse ponto: o da adequação, encruzilhada em que a estética e a política marcam encontro, mas não se sabe com exatidão quem chega ou deve chegar primeiro para atuar como Mestre de Cerimônia (MC, pra usar uma expressão que toda a periferia do mundo conhece e utiliza).

A Política e a Estética disputarão sempre o papel de MC, que vai fazer sala a quem chegar depois, mediando a comunicação com a comunidade em que a ação de estética se faz política ou a ação política se veste de estética.

Minhas reflexões só conseguem chegar até aqui. Daqui pra frente que falem os estudiosos do assunto.

Recife, 13 de março de 2011.

Pedro Américo de Farias

(poeta metido a besta)

Breves apuntes de metodología

Mis reflexiones sobre “Acción intercultural en el espacio público” no serán un relato filosófico o sociológico en cuanto que no soy un experto en temas de interculturalidad o multiculturalidad, si no por mi propia existencia. No tengo ninguna pretensión universal, ni absolutista, como tampoco mis reflexiones serán precisas, acabadas o exhaustivas. Estoy en la posición de poder contar mi biografía contextual o con-texto como referente sobre el cual construir un relato que será inevitablemente parcial, que será hecho de una selección de recuerdos, de sucesos ubicados en un momento histórico preciso y en un lugar específico además que especial. De hecho ahora estoy en valencia y han pasado unos meses de la experiencia que voy a contar.

Siento la herencia del pensamiento feminista “lo personal es político”, reconociendo que traspasar los binomios privado-público es fundamental para emprender un proceso de ruptura y de cambio, pero sobre todo el ejercicio de auto-legitimación y de auto-referencia como un punto de partida válido para promover comparaciones, reflexiones y acciones que escapen a los bipolarismos. Creo profundamente en la necesidad de tener consciencia del peligro de una sola historia, como plantea chimamanda adichie, y de la necesidad de dar voz a los diferentes puntos de vista, demasiadas veces reducidos a una definición o a un estereotipo para poder encajarlo mejor en la estructura jerárquica social del prejuicio y la exclusión. La complejidad de la vida evidencia la urgencia de escuchas, de acercamientos, de rozas y de encuentros diferentes a los impuestos por el poder.

“Power is the ability not just to tell the story of another person, but to make it the definitive story of that person. The Palestinian poet Mourid Barghouti writes that if you want to dispossess a people, the simplest way to do it is to tell their story, and to start with, “secondly.” Start the story with the arrows of the Native Americans, and not with the arrival of the British, and you have an entirely different story. Start the story with the failure of the African state, and not with the colonial creation of the African state, and you have an entirely different story.”¹

Otra urgencia que me induce a escribir este texto de forma autobiográfica es la necesidad de dejar huellas de sucesos que tienen un valor extraordinario, entendiendo con esta palabra algo maravilloso y fuera del orden preestablecido. Intentaré comunicarme

MIGRACIONES PROMISCUAS + TESTIMONIOS COLECTIVOS

SCHIAVON, CHIARA

¹ http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html

con el objetivo de ser inteligible y comprensible sin apostar por una linealidad que se traduzca en la consecuencia de un hecho tras otro, abogaré por la complejidad orgánica, es decir, el enredo de muchos hechos simultáneos, a distancia o cercanos.

Me apoyaré también en el uso de imágenes.

² “La historia como ficción colectiva” Diego Abad de Santillan, Primer Comentario en “el corto verano de la anarquía, vida y muerte de buenaventura durutti” hans magnus enzensberger, grijalbo, barcelona 1975 p.21

La novela como collage incorpora reportajes y discursos, entrevistas y proclamas, se compone de cartas, relatos de viajes, anécdotas, octavillas, polémicas, noticias periodísticas, autobiografías, carteles y folletos propagandísticos. El carácter discordante de las formas revela una grieta que se prolonga a través de los mismos materiales. La reconstrucción se asemeja a un rompecabeza, cuyas piezas no encajan sin costura. Es allí precisamente, en las grietas del cuadro donde hay que detenerse. Quizá resida allí la verdad, de la que hablan, sin saberlo, los relatores².

Hay algo de mágico y revolucionario en los encuentros y en las conexiones, de eso y de muchas más cosas va este texto.

K_ideadestroyingmuros

Introducción

¿Que pasa cuando las migraciones se apropian de prácticas políticas inesperadas, cuando quien deja el norte de Italia vuelve al sur después de siete años en España, con otras herramientas?

¿Como cambia radicalmente la vida de quien migra?

He nacido al norte, en padova, en el 1979, la región se llama veneto o noroeste productivo, como lo llaman por la cultura empresarial y neo-liberal capitalista. De hecho mis recuerdos de infancia vieron el paso violento de un paisaje de campo a un paisaje urbano. También la herencia comunista, feminista, católico-moralista

de mi familia y de una gran parte de la izquierda italiana que me hacía sentir fuera de lugar en todos sitios, nunca bastante fascinante, inteligente o “rebel chic”. He vivido en venezia mientras estudiaba bellas artes. Me inscribí a bellas artes cuando todavía era un espacio de vida, de relaciones, de experimentaciones vitales traducidas en formas y creaciones.

De una casa, san stae 1915 (dirección de la casa bunker donde hemos vivido durante años, bunker por la falta de sol directo y por los planes que estábamos arquitectando) empezó todo, la búsqueda de crear algo que traspasase las paredes o mejor que las rompiera y cambiara el mundo que nos rodeaba. Por eso poco a poco tomó forma el proyecto colectivo político-artístico de ideadestroyingmuros, que sigue activo.

<http://www.ideadestroyingmuros.info/>

FATE CHE LE VOSTRE CASE SIANO LUOGHI
haced que vuestras casas sean lugares
DI ASCOLTO PER I FIGLI DEL MONDO
de escucha para los hijos del mundo
SE ALTRE CASE PRIMA DELLA VOSTRA NON
¿si otras casas antes de la vuestra no
VI AVESSERO ACCOLTO CHE NE SAREBBE DI
os hubiera acogido que sería de
VOI ORA? E NON VI AVESSERO ASCOLTATO
vosotros ahora? si no os hubiera escuchado
PER GIORNI E NOTTI CHE NE SAREBBE
durante días y noches que sería
DI VOI ORA? MORTI O TRISTI O STANCHI
de vosotros ahora? muertos o tristes o cansados
NON AVETE RICOMINCIATO A VIVERE
no habeis vuelto a vivir
O NON VI SIETE SENTITI RINCUORATI
o no os habeis sentido animados
O RIPOSATI DOPO ORE ORE ORE E ORE DI
o descansados después de horas y horas y horas de
ASCOLTO? DI VENIRE ASCOLTATI FINO AL

3 da l'elogio del plurale,
1992 en teatro madre, nino
gennaro editoria&spettacoli
di la monica maximilian,
2005 roma

escucha? Ser escuchados hasta el
SACRIFICIO? PURE QUANDO NON PARLAVATE?
sacrificio? También cuando no hablabais?
E ANCHE QUANDO NESSUNA CASA PRIMA DELLA
¿e incluso si ninguna casa antes de la
VOSTRA SI FOSSE MAI MESSA AD ASCOLTARVI
vuestra os hubiera escuchado nunca
SAREBBE UN MOTIVO SUFFICIENTE QUESTO
sería esta una motivación suficiente
PER NON COMINCIARE VOI? NON RIDUCETEVI
para no empezar vosotros? No reduciros
MAI A QUESTA POVERTÀ DI INIZIATIVA!
nunca a esta pobreza de iniciativa!
NON SENTITE UN BISOGNO TOTALE?
¿no sentís una necesidad total?
CI SARÀ SEMPRE QUALCHE FOLLE CHE VI VUOLE
siempre habrá algún descabellado que os quiere
DARE. SIATE SEMPRE PRONTI A RICEVERE.
dar. Seáis siempre preparado para recibir.
FATEVI FOLLI PURE VOI!
volveros locos vosotros también!
SE IO TI HO RATTRISTATO COME MI PUOI TU
¿si te he entristecido como puedes
RALLEGRARE? TU CHE SEI IL MIO BENE
animarme? Tu que eres mi bien
IL MIO AMICO? QUANTE VOLTE TI HO
mi amigo? Cuantas veces te he
RATTRISTATO E MI HAI RESO TRISTEZZA PER
entristecido y me has devuelto tristeza con
TRISTEZZA! SIAMO COLLABORATORI DELLA
tristeza! Seamos colaboradores del
NOSTRA GIOIA!³
nuestro gozo!

He dejado italia como heterosexual, diría ingenua, por siete años he vivido en españa (ante al sur, en granada, luego en valencia donde sigo viviendo actualmente) donde he entrado en contacto con estudios de genero, feministas, transfeministas, post-pornográficos⁴, post-coloniales.

He empezado a tener relaciones lesbianas o mejor dicho diferentes, investigando la sexualidad, los confines de los cuerpos, las prácticas corporales que re-configuran el cuerpo, el espacio y los sentimientos en cuanto territorios por de-colonizar.

Se vuelve inevitable reflexionar sobre como la re-apropiación del cuerpo, del placer y de la sexualidad sea una posibilidad relacionada profundamente a los contextos históricos-geográficos.

He vuelto hace poco en italia, eligiendo palermo más que otras capitales culturales como berlin, londres o paris. Esta elección ha sido dictada por un preciso deseo de sur y de promiscuidad: la gana de encontrar y promover el encuentro entre personas, discursos, saberes y prácticas invisibles en contextos mantenido a propósito distantes y al margen por un poder centralizado.

Volver en cuanto queer, en cuanto parte del mundo post-pornográfico, residente en españa hace años, precaria, me ha vuelto extranjera aunque haya vivido por 24 años en italia. Estas elecciones han cambiado mi legitimidad en la creación de discursos por no obedecer a los posicionamientos dominantes, institucionales, identitarios, arraigados y ricos.

Este texto visibilizar los encuentros en los procesos migratorios como instrumentos de ruptura de las categorías sexuales, territoriales y económicas privilegiadas por el poder. Quiere visibilizar la creación de proyectos entre cuerpos, territorios, deseos que testimonian la complejidad y los entrelazados de vida no reducibles a un imaginario único.

⁴ El post-porno son herramientas, prácticas, estilo de vida, cuentos, teorías, antes que nada es hacerse preguntas, las respuestas llevan a cambios abrumadores. Preguntas como ¿qué es el sexo?, ¿cómo se practica sexo?, ¿hay una regla?, o mejor, ¿una norma dominante?, ¿cuáles son los cuerpos legitimados a ser representados en relaciones sexuales?, ¿quién practica sexo?, ¿un hombre y una mujer? ¿dos personas?, ¿tres?, ¿cuatro?, ¿diez?; ¿cómo se relacionan entre ellos?, ¿qué relación de poder fluye entre los dos?, ¿o entre los muchos?, ¿de qué color es la piel de quien está representado?, ¿cómo influye en la posición concreta de los cuerpos?, ¿me identifico en todo eso?, ¿la pornografía mainstream representa mi sexualidad y mis deseos?, ¿y mi fantasía cuánto está influenciada por esas representaciones?. El post-porno responde dinamitando las normas en las cuales estamos educados desde pequeños: rosa-femenino-privado, azul-masculino-público, heterosexualidad como un hecho natural, sexo entendido como acto reproductor y monogámico y propone como alternativa el *DoltYourself*, es decir: “si lo que hay no te gusta, hazlo tu misma!”. Pero el cambio supone una búsqueda de vida y de referentes que faciliten el dinamitar todo sin dejar vacíos, sino más bien colmándolos con alternativas. A este propósito al final del texto te dejaré una lista de referentes que podrán interesarte para entender mejor.

Palermo

A spina a cu'punci doli
La spina a chi punge duole
La espina a quien pincha duele⁵

⁵ Modi di dire siciliani in uso,
sara Favarò, di girolamo,
Trapani 2011

Desde pequeña me contaban el sur italia, sicilia, como tierra de mafia, de gente que anda por la calle armada con pistolas, de *fimmina* y madre, de honor, de silencio, de “tu no has visto nada”, de la ricotta y de la cassatina (dulce típico siciliano). Cuando tenía 4 años estuve en pompeii y ercolano, cerca de napoli, recuerdo solamente el calor y caminar por las calles de piedras.

Luego miedo, poco interés en entender las relaciones entre territorios, otras urgencias, otras metas, necesidad de fugas lejanas.

Llegamos a palermo al amanecer del 16 de marzo, ¡salimos de la panza del barco con la furgoneta llena! Nos esperaba vesna.

Vesna ha nacido y vivido en palermo, hace 4 años se fue a paris, donde conoció a lara ge, amiga desde venecia y parte de ideadestroyingmuros. Vesna había vuelto a palermo hacía algunos meses, organizó con el grupo feminista malefimmine un ciclo de películas llamado *make revolutionary love* sobre cuestiones de género, homosexualidad, trans, queer y más en general sobre sexualidades y vidas disidentes. Nuestra llegada coincidió además con la presentación de *dirty diaries*, una recopilación de cortometrajes porno-feministas producida por mia engberg. Presentamos la película introduciendo el post-porno.

La respuesta a todo esto fué múltiple.

Ha sido duro sentir que las sexualidades disidentes y sus representaciones, las cuestiones que investigamos, que amamos, que me rompen y me reconstruyen, que abren nuevas posibilidades de análisis y de vida, eran consideradas inútiles en un contexto donde las acciones son dictadas por otras urgencias, sobretudo por los activismos organizados.

He sentido las luchas colectivas profundamente construidas sobre la resistencia por sobrevivir a la precariedad de vida empujada por las políticas italianas-europeas que día tras día te desgasta y deja siempre menos espacio a los proyectos a largo plazo, a la fantasía y a los sueños colectivos.

Me ha parecido como si esta lucha por la supervivencia llevara casi sin posibilidad de elección a una barricada identitaria del propio grupo, de forma que otras propuestas, otros espacios y campos de acción son recibidos y analizados como potenciales amenazas. Se crea una jerarquía de necesidades donde la estrategia para quedarse flotando es la exclusión más que la red, marcar el territorio que se vuelve inviolable y a-isla-do.

He reconocido mi misma como territorio cruzado por historias, actitudes, comportamientos que ante no me había cuestionado. Mi entusiasmo, mis ganas de participar, de aportar energía y posibilidad de cambio, ha tenido que confrontarse inevitablemente con las historias de esta tierra compleja, de Palermo, con un largo pasado y presente de ocupaciones, a partir de la ocupación del norte Italia en el sur justo hace 150 años, que declaró el nacimiento de la nación Italia ⁶. Años durante los cuales se han perpetrado relaciones de poder estatales, internacionales y mafiosas propias de dinámicas subalternas.

⁶ <http://femminismo-a-sud.noblogs.org/post/2011/03/17/buon-anniversario-150-anni-di-colonizzazione-del-sud-italia/>

En principio la *importación* de nuestras experiencias extra-territoriales fueron vividas por algunxs como una ulterior ocupación cultural que dejaba poco espacio por una confrontación profunda sobre la deconstrucción de los deseos y los imaginarios impuestos por el poder. Ha sido imprescindible otro ritmo, más lento y complejo, lejos de la temporalidad de la producción propia de la cultura capitalista. Tiempo para entender el con-texto y construir herramientas juntas en la diversidad y en la complicidad de las personas con las cuales fuimos tejiendo alianzas.

3 de abril de 2011

*cojo tiempo. Ambiente ostil, me cuesta sacar las palabras
proyectos locura fantasía.*

Encontramos “átomos esquizoides”, es decir personas que pertenecen a diferentes grupos organizados, que transitan de uno a otro y a menudo crean conexiones entre ellos. Fueron momentos especialmente mágicos y de encuentros vitales.

Luego, una acción.

Durante la preparación del pride, o día del orgullo, (el segundo que se hace en palermo, con una dimensión todavía no comercial y muy espontánea por suerte), participamos con vesna en algunas asambleas y finalmente nos ocupamos de la campaña gráfica giulia, brenda (laboucherie) y yo. El proyecto tenía diferentes objetivos: antes que nada representaba una ocasión para nosotrxs de conocer gente, un momento para poner en forma deseos que estábamos engendrando en el contexto palermitano, primero la necesidad de interferir con la heteronormatividad en el espacio público.

29 de marzo de 2011

aquí en palermo, tras la primera semana de encuentros y descubrimientos, esta segunda ha sido bastante dura.

la heteronormatividad es alucinante, pero lo que a veces parece una palabra demasiado repetida, aquí la vivo sobre la piel, un poco como la sentí en istambul.

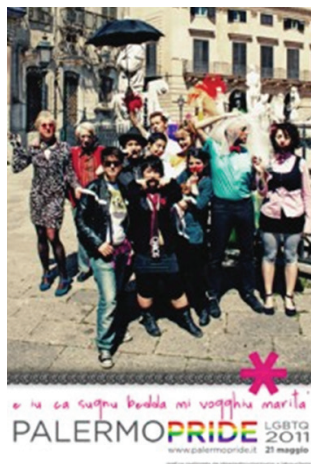
la presencia masculina por la calle es prácticamente total, las mujeres están de paso, atraviesan el espacio, pero no lo acupan más que unas pocas.

Pero el sábado salen con sus prometidos, con sus maridos, y con todos los carritos con 4 ruedas motrices listos para precipitarse hacia un futuro familiar como hacia un bastión inexpugnable. Y hablan de comida, de comer y de saciar estos pequeños ejércitos...

Por no hablar de la invisibilidad casi absoluta de la homosexualidad. y penso que de verdad la represión se transforma en inmovilidad, en ser inmovilizado por pequeños y continuos intentos fallidos.

¡Pero, como somos de cabeza dura y esta vez estamos más arriadas, no renunciamos! Desde aquí además vivimos la guerra de libia con atención.

Difundimos la propuesta de hacer fotos participativas, donde las personas tenían que ponerse en juego en espacios públicos, elegidos por su valor simbólico, socioeconómico y político, como el mercado de ballarò, la plaza politeama, la plaza del ayuntamiento o plaza de la vergogna. La propuesta se hizo sorprendentemente realidad.



Las fotos han sido un momento de creación de cortocircuitos para todas las personas que casualmente pasaban por allí. Han sido más bien la documentación de acciones de sabotaje cultural. Estábamos juntos en la fantasía, en la expresión de deseos nuevos, de sexualidades diferentes, en poner en forma algo fuera del común, que por algunos minutos rompió con el flujo normal de la cotidianidad. La participación, los encuentros, el conocerse y el crear generó momentos de gran excitación y fuerza.

Recuerdo por ejemplo una tarde que cada una de nosotras ha sentido como inolvidable. Después de una reunión para la organización del pride fuimos a tomar una cerveza en vucciria⁷, éramos un comando de personas diferentes entre nosotras, emanábamos una energía propia del extra-ordinario. Transexuales, queer, más bien extranjeras y lesbianas, o palermitanos y heterosexuales, profesores y putas, precarias, punk o estilo clásico. Nos sentimos sin miedo, capaces de cualquier cosa, felices.

Las alianzas que estábamos construyendo eran oxígeno para mí. Tenía la profunda y real sensación de que la existencia de personas con las cuales poder confrontarse, proyectar, nos salvaba. giulia, simona, hiliary, vittoria, anna, dario, valentina, barbara, massimo, gino, totò,...

Pasábamos los días entre asambleas, encuentros, enfrentamientos e ilusiones.

Participamos con entusiasmo en la organización de la jornada del pride dedicada a la reflexión lesbo-queer feminista sobre la relación entre cuerpo/sexualidad y poder.

⁷ Te hago una pequeña precisión para situarte en el barrio de la vucciria, donde además he vivido durante mi estancia en palermo. Es un barrio en el centro histórico, antiguo, algunos edificios datan del 1400. Durante la segunda guerra mundial, en julio del 43, fue bombardeado repetidamente por los aliados (operación husky) y el eje. Desde entonces no ha cambiado, la mayor parte de los edificios están destruidos, destripados y convertidos en descargas abusivas, rellenos de basura y luego tapiados. Este estado urbanístico es debido a las fuertes leyes estatales que controlan la construcción en contra de la especulación inmobiliaria mafiosa, no se pueden demoler los edificios, se pueden restaurar, cosa bastante costosa.

Así el paisaje es cotidiana-mente el paisaje de una ciudad en pleno conflicto, o por decir mejor, constantemente en guerra. Al principio puede parecer interesante, pero día tras día sentía que devenía una confrontación cotidiana con un paisaje de muerte.

Desde un punto de vista político no me era fácil posicionarme en cuanto a que la diversidad de mis vivencias en España me hacía extranjera, no solamente en relación a una ciudadanía, sino a una sexualidad dominante, a una historia, y a una necesidad. Sentía más acuciante el problema de la sexofobia relacionado con la construcción de la masculinidad violenta mafiosa o estatal y de la heteronormatividad aplastante, que la cuestión de quien es el sujeto legítimo en las luchas feministas, lgtb o queer.

Esta urgencia estaba dictada también por lo que ocurría en mi cuerpo y que no podía evitar de analizar.

3 de mayo de 2011

mi boca/coño cerrado en silencio lleno de amor.

30 de junio de 2011

cuerpo impenetrable_primera parte_intocable

empiezo contando mi experiencia, el único modo de organizar, entender, reaccionar.

me he convertido en un cuerpo impenetrable en el sentido carnal de la palabra.

Ninguna metáfora.

4 meses aquí, tensiones continuas. Por la calle a mi alrededor. Formas de comunicación construidas en el enfrentamiento.

Incomprensión, no entiendo el dialecto palermitano, solo absorbo la energía, los tonos, las expresiones de la cara.

no filtro nada, absorbo todo, inconscientemente.

difícil resistir el mecanismo de la agresividad.

en este contexto duro, complejo y extraño la fuerza se expone, ocupa el espacio con una comunicación violenta, que humilla al otro, que me toma el pelo, pero en el fondo es la repetición del modelo: chafar al otro para permanecer a flote nosotros.

No podía follar, era un cuerpo cerrado, un sujeto solo hablante.

Trabajar con el post porno y no ser capaz de vivir la sexualidad con placer, me volvía loca, me despojaba de una arma poderosa.

Caminar por la calle con brenda, besarnos, sentir encima las miradas que expresan un claro desacuerdo, un sentir en la carne los juicios, el desprecio, el rechazo, la violencia.

Vivir un beso como si fuera una forma de resistencia, decidir besarse más que movidas por el deseo, movidas por la necesidad de ocupar y reivindicar el espacio y la existencia.

Vivir libremente mi homosexualidad me situaba automáticamente en el lugar de la otredad, de la diferente, pero no como una riqueza, sino como una amenaza.

Comprender como la construcción de una sociedad mafiosa implica una jerarquía de valores, de comportamientos codificados: de masculinidad dominante de feminidad poderosa en el caso de ser madre, de heterosexualidad natural.

La naturalidad de la heteronormatividad se refleja en la naturalidad de un sistema económico hecho de estructuras inexpugnables, de intercambios de favores entre estado y mafia, una convivencia donde las alternativas son la fuga, el miedo o la lucha cotidiana.

El mito del hombre mafioso, violento y poderoso como modelo educativo.

Palermo caótica, donde a pesar de las leyes europeas de civismo es posible encontrarse en plazas entre el humo de puestos que venden bocadillos cocinados al momento en grandes barbacoas y fiestas llenas de gente cada fin de semana con música hasta las seis de la mañana, como la de plaza garrafaello. Una posibilidad de colectividad bellísima, imposible en el norte, en padova por ejemplo, o en valencia, excepto durante fallas, que no veía hace años y que pertenece a mis recuerdos de infancia. Desearla. Comprender que todo esto es posible en cuanto concedido por la mafia. Preguntarme qué es mejor, si el control estatal propio del noroeste o si el control mafioso. Comprender como elegir una respuesta implica elegir de qué muerte morir.

Intentar transmitir una búsqueda que desea romper con todos estos miedos, dilatar las mentes, los culos, vivir el placer, gozar, jamar!

Sentir cuanto las herramientas construidas en el tiempo en españa, aquí en palermo me eran inútiles, se necesitan nuevas.

Acciones en el espacio público inmóvil y en móvil del cuerpo.

Pintar en las paredes corazones, en camisetas “ama” o la frase de nino gennaro “o se es feliz o se es cómplice”. Reír. Intentar construir espacios alternativos, en casa o donde sea. Imaginar la vuelta a España.

Alimentarme de posibilidad y reencontrar algo y mucho más.

Me despertaba, iba a bailar a saludar massimo-na y gino en su negocio “cuir” de creaciones hechas en cuero. ¡Enamorada de ellos! Su historia es especial: son dos homosexuales, o han sido más bien dos homosexuales, ahora massimo-na es travesti, o mejor dicho transgender o queer. Activistas desde la fundación del Fuori! en el 1976, el primer movimiento italiano de lucha homosexual, fundado en palermo.

Son abrumadores en su ser irreductible a una norma.

Massimo-na es también quien me ha hecho conocer a nino gennaro. Poeta nacido en corleone (la poesía sobre la casa al principio de este texto es suya), pronto se desplazó a palermo con aquella que será su compañera de vida, maria di carlo, aunque nino fuera amante de todas las sexualidades y del sexo. Descubrir a nino gennaro ha sido también confrontarse con una persona crecida en este contexto tan duro y sin embargo capaz de revolucionarse a sí mismo y a su entorno. Creía que la acción empieza con cualquier medio.

Escribió a mano dos mill ejemplares de sus escritos libretti gioiattiva porque nadie los publicaba. Junto a otros amigos crearon el teatro madre, que tenía como símbolo un corazón con una esvástica en el centro. Representaban en las casas de amigos o por la calle.

textos, escritos casi exclusivamente por nino, contaban sobre nosotros, y antes de ser textos eran nuestras propias vidas. Eran nuestra toma de distancia del mundo de los padres, de los cuales estábamos despegados y expulsados con tanta determinación y recíproca ferocidad. Y al mismo tiempo eran nuestro homenaje al mundo de los padres, el reconocimiento de su importancia, de la imposibilidad de prescindir de estos afectos, amados-odiados, sin embargo arraigado dentro de nosotros, era una rendición (esta vez consciente, no forzada) a la existencia de nuestras raíces.⁸

Conocer este poeta solamente ahora me hace reflexionar sobre mis raíces, sobre mi procedencia del norte, me pregunto porqué se conoce tanto pasolini y así poco a nino gennaro. ¿Cómo estás condicionado por el lugar de origen? comprender que el territorio italiano está atravesado por culturas e historias jerarquizadas, por posibilidades y privilegios del norte, ligados a cuestiones económicas, territoriales y políticas precisas. Reconocerme en ese mismo flujo de poder.

Un ejemplo sencillo: muchísimos eventos culturales y encuentros feministas y lgtb, de los cuales estoy mejor informada como podrás imaginar, tienen lugar de roma para arriba. O por lo menos son aquellos que reciben mayor visibilidad.

Por esto durante nuestra estancia en palermo intentamos contribuir en proyectos como veni-amo sabotando (llegAMOs sabotando), dos días de contaminación entre cuerpos, deseos, subversiones de género y post porno.

Ha sido organizado por malefimmine, el grupo feminista del cual te he hablado al principio. Invitaron a slavina, italiana que vive en barcelona y se ocupa de post porno, haciendo difusión y lanzando proyectos, sobre todo en italia.

Nos ocupamos de la gráfica del evento junto a brenda (la boucherie) y participamos en el taller práctico de post porno. También en este caso las reacciones fueron diferentes, las de anna, hilary y vittoria por ejemplo. Anna es de palermo, es arquitecta, ha vivido durante un tiempo en barcelona. Se quedó entusiasmada del laboratorio de post porno y sigue participando en eventos de estas temáticas, como la muestra marrana en barcelona, un festival de videos, o el ladyfest en roma, festival de talleres, performance, debates sobre feminismo, género y sexualidad.

⁸ 1975-1995 Maria di carlo in teatro madre, nino gennaro editoria&spettacoli di la monica maximilian, 2005 roma p. 23

flyer de las jornadas organizada por el colectivo feminista malefimmine



hilary y vittoria participaron activamente en las lecturas de textos post porno que realizamos la primera noche de *veni_amo* sabotando. Leyeron un extracto de *testo yonqui*, de beatriz preciado sobre la construcción de la masculinidad y feminidad.

Son personas muy especiales con unas historias que quiero contarte: hilary es un mixto tutti frutti, nacida en palermo, su padre es de congo y su madre de las islas mauricios, sus abuelos de otros sitios más. hilary es grande, negra, habla dialecto parlemitano como una persona de la vucciria, claramente, pero también criollo, francés y creo inglés. Ha crecido en los barrios populares de palermo, la conocen por todas partes, desde lo zen (el barrio popular donde no entra ni la policía) hasta el centro, es una persona que cruza contextos, lugares, culturas, sexualidades.

Ha crecido incorporando la masculinidad como única posibilidad de resistencia y confrontarnos ha sido ponerse en crisis recíprocamente, escucharnos y buscar juntas posibilidades diferentes.

hilary tiene una relación con vittoria, nacida en palermo de una familia burguesa, vive en el centro de la ciudad y está inscrita en la universidad, habla italiano muy bien. Juntas representan todo lo que una sociedad palermitana quisiera divididas.

Dos chicas de clases económicas diferentes, una barriobajera y la otra de clase media-alta, por así decir. Pertenecen a culturas diferentes, una con raíces congomafricanas, reductibles a no-legítimas en cuanto extranjera y negra y la otra con raíces autóctonas y por lo tanto privilegiadas en muchos aspectos.

La complejidad de sus diferencias dificulta muy a menudo la relación con conflictos, sin embargo el amor y el apoyo recíproco cambia y revoluciona un contexto que no las desea.

Quiero hablarte de otra persona, de otro encuentro que ha sido especial: giulia, profesora de geografía de género en la universidad de palermo. Imagino que para tí también la proximidad de estos saberes puede parecer extraña, sin embargo en sicilia es una promiscuidad urgente.

En una tierra de confin, isla límite y frontera entre europa y áfrica, donde los kilómetros que la separan de libia son cuarenta, comparado con los mill quinientos que separan palermo de venezia, es inevitable cuestionarse los territorios, los límites de una nación y de una cultura. Entender como estos no son neutros, sino contruidos y producido por una sociedad machista. Son tierras que se relacionan constantemente con tránsitos de personas provenientes del sur o del norte áfrica, con personas que cruzan fronteras territoriales y de género.

Durante el encuentro del día del orgullo sobre feminismo, lgtb y queer, giulia participó y tengo una frase anotada en mi cuaderno de lo que dijo: ... *pensar el punto de partida como provisional*.

También este texto es un punto de partida provisional y en movimiento.

Quiero pero concluir mi aportación con los proyectos que seguimos construyendo.

En três semanas volvemos a palermo! Presentaremos un trailer del documental de las entrevistas que hicimos a las personas de las cuales te he hablado y que colaboran en este texto. Este mismo texto sera traducido al italiano para difundirlo en palermo y en muchos otros lugares.

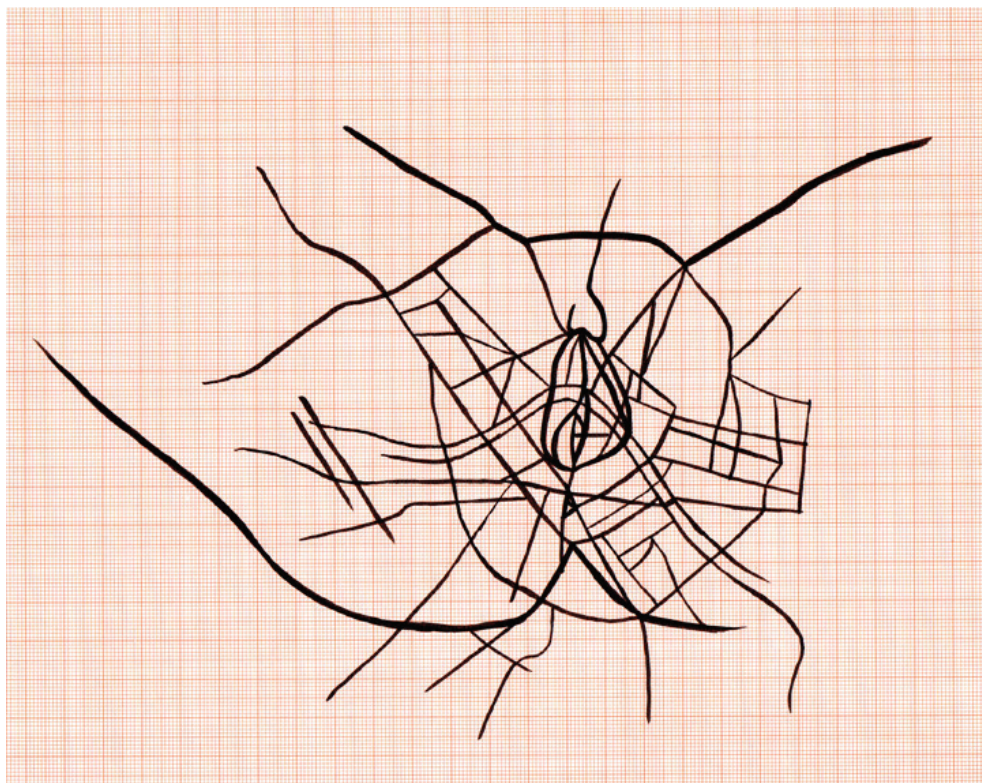
Estas son las preguntas, los hilos conductors de las aportaciones

- 1) Presentate en breve, máxima libertad, si quieres con un dibujo, una foto, una poesía, un texto.
- 2) Ser otro, ¿me puedes contar algunas situaciones en las cuales te has sentido extranjera?, ¿de qué ha dependido?, ¿qué te hacía extranjera?, ¿quién era el autoctono-a?, ¿respeto a qué confines?, ¿geográficos, generacionales, sexuales, económicos, culturales?
- 3) Los encuentros, las experiencias compartidas, ¿han cambiado algo en ti y en tu entorno? ¿La importancia de documentar los eventos extra-ordinarios para dejar huellas!

Chiara Schiavon

TESTIMONIOS COLECTIVOS

giulia perli



coños urbanos, valencia 2011

Extranjera...a menudo me siento extranjera, he pasado casi toda la vida con esa sensación en la piel, a la hora de relacionarme con el exterior.

Extranjera o “spaesata”, literalmente sin país, por lo general desorientada. Y no que orientación yo no tenga, sino que muchas veces no es la orientación del contexto donde me encuentro, o no es una única orientación. Más que de una “legión extranjera” inducida a luchar por y para un monarca que no es el suyo me siento en una “condición extranjera” en muchos aspectos: soy una ciudadana nómada sin patriotismo ni nacionalismo que no encaja en la frontera fija geo-política y social de aquello que en el carnet y en la “educación” es mi país, italia (he vivido los primeros años de mi vida en sudamérica, he crecido en italia

y me he formado en española). Formo parte de aquella masa siempre más numerosa de gente extranjera a cualquier posibilidad de trabajo y autonomía económica y que a traspasado el límite de la precariedad.

Estoy disconforme con la mayoría de las decisiones político-sociales que se deciden y me separo de todas las ideologías paliativas. Creo en micro-realidades de colectividad contra el confinamiento del individualismo. Y en fin, o quizá habría tenido que empezar por esto, soy una chica que ama las chicas y se excita con ellas, que soy a veces más masculina a veces más femenina, que de todas formas me puedo sentir momentáneamente atraída por un chico, que asumo alguna vez seguridades y actitudes más propias del género opuesto a aquello que siempre mi carnet declara. En el sexo también me siento extranjera a la hora de mover, saltar o desdibujar las fronteras inducidas de la orientación sexual, del sexo y del género.

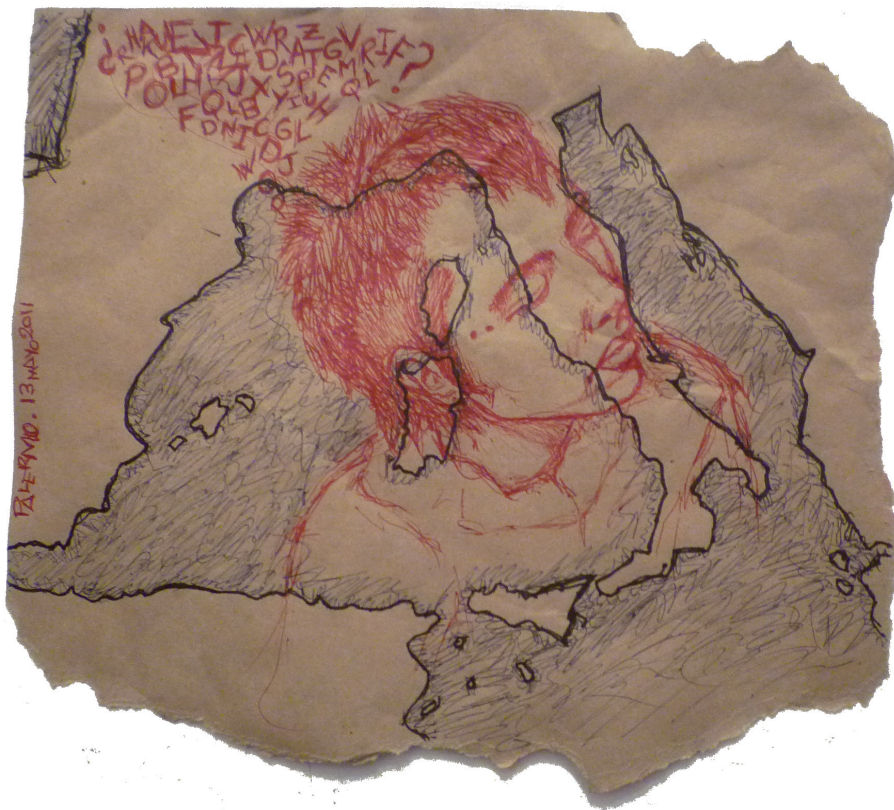
La experiencia vivida en palermo con chiara y brenda nos ha visto como externas en un contexto muy diferente de aquello que hemos estado viviendo las tres últimamente. Empapadas de feminismo y políticas sexuales, y con una socialidad diferente, aunque fuera mi país, me he sentido muchas veces extranjera. Cosas como seguir oyendo más a menudo otro idioma, el dialecto palermitano casi incomprensible, o como ser constantemente observada por miradas juzgadoras me hacían claro en todos minutos el hecho de que yo no fuera de allí. También en ámbitos más próximos a nuestros activismos hemos podido notar una cierta resistencia a la hora de entrar en contacto y en confianza con nosotras: veníamos las tres de estar viviendo en otro país, española, cargadas de energía y propuestas y siendo,

dos de nosotras, del norte de italia. Esto, probablemente nos hizo pasar por doblemente ajenas a palermo. Sin embargo, hemos hecho encuentros donde se cayeron muchas barreras en las diversidades y en las orígenes. Ya sea por tener objetivos comunes, o por encontrarnos, o mejor, chocarnos. De hecho esta experiencia en Palermo me ha confirmado aquella tendencia que tengo en enamorarme de aquellas personas que más difieren de mi. ya sea por actitud en la vida o por ser de los dos lados extremos de italia. Digamos que estoy ahora en un proceso de elaboración del “placer de las diferencias” entre simona y yo, y en general entre todo lo que me rodea y yo, aunque no es fácil y me supone continuas rupturas y nuevas formas de intentar ser.

Para lo que tiene a que ver con la sensación de ser extranjera, en todos los sentidos, mi campo de investigación emocional preferido, además de la cama, es la calle. Ambos son lugares de máxima vulnerabilidad donde “lo otro” nos cuestiona y nos hace sentir la vida, riesgos incluidos. La calle además nos da a ver como al fin y al cabo todas somos diferentes y pocos somos autóctonas.

Creo vívamente en toda documentación que nos ayude en la creación de una memoria colectiva del posible, del encuentro entre afectividades y realidades. Que sea esa la documentación de un momento o una huella en un sitio o en una persona, que sea en definitiva la transmisión de emociones y de intenciones.

brenda_laboucherie



autoretrato, palermo 2011

segunda respuesta

NOVELDA (Alicante) 1987. Primer día de guardería. ¿Quienes son todos esos niños?

ELDA (Alicante) 1993-1994. Una cancha de baloncesto, niños varios y Chispa, la más chula del barrio que me odia nada más verme. Me dan miedo. 14 Km me separan de mi pueblo, no conozco a nadie y no se cómo hacerlo. Yo no quiero vivir aquí.

NOVELDA 1998. Instituto privado católico. mierda, ¿qué hago aquí?....

VALENCIA 2002. Primer día de clase en la universidad. Periodismo. EL 90% de la clase son clones de mis compañeros de instituto. Me son indiferentes. Soy otra respecto a ese 90%. Pero el otro 10% son otros otros de diferentes edades, procedencias, menos guapxs, con menos dinero, ninguno quiere "aparecer en la tele" cuando sea mayor, ninguno confía en los medios de comunicación. En la última fila de clase nos mezclamos todos los otros, y por priemra vez en años no estoy sola.

VALENCIA 2003. Campamento con discapacitados mentales. Esquizofrenia, autismo, down profundo, bipolaridad,...¿quién es el otro ahora? ¿Qué es normal?

INDIA 2005. "¿Puedo tocarle el culo a tu amiga?" mujer blanca occidental con el pelo corto se pasea por una calle de Varanasi. Durante un mes no dejo de ser esa mujer con pelo corto, que llega a parecer un hombre, pero no lo es, que no tiene marido, que rompe incluso con el estereotipo de mujerblancaoccidental. Soy la otra dentro de la otra, una así presumiblemente puta. Hablo inglés y tengo dinero. No hablo hindi, pero tengo dinero.

INDIA 2007. No entendí nada. El vertiginoso salto cultural me había dejado desconcertada. Mejor volver, esta vez 6 meses y con pareja, mujer. El tiempo abre paso a la profundización de las relaciones, da la oportunidad de conocer a las personas más allá de su cultura. Por momentos se derrumban las barreras, y se disipa la dualidad. Desde la diferencia, desde mi otredad, siento un acogimiento sincero y bestial, un verdadero intento por ir más allá del la mujerblancaoccidental. Oriente le da una lección a occidente en mis carnes. Ser otro no siempre es motivo de miedo, odio y distancia.

NOVELDA 2008. Un tripy corre por mis venas mientras he asistido a una conversación cruzada de mi abuela y mi madre, mientras viajaba en coche mi madre me dice que porqué no empezamos una vida juntas. la carretera se deforma. Vuelvo a estar sola, horas después, el tripy sigue en mi cuerpo, todo adquiere un dimensión surreal, todo lo anterior no tiene sentido. Me miro al espejo, y no me reconozco. ¿Quién es esa? Me asusto y salgo corriendo, estoy en el campo, corro hasta caer, boca arriba, miro las estrellas. Llevo tantas capas de ropa que no siento mi propio cuerpo, soy otra respecto a él, solo la cara siente el frío que hace fuera, solo existen mis ojos que miran las estrellas, como cuando era pequeña y todas las noche de verano antes de ir a dormir me tumbaba en el suelo a observarlas. El tiempo se detiene y solo mirar arriba me consuela, me tranquiliza y poco a poco vuelvo a levantarme. Mi cuerpo y yo volvemos a ser uno.

VALENCIA 2010. Es el día del orgullo. Llevo barba, cadenas y mis tetas se pasean por las calles, junto a más tetas y barbas. La unión hace la fuerza, el contexto de barrera protectora. Acaba la manifestación, acaba la burbuja y soy una mujer con barba medio desnuda en el barrio del carmen, moderno, perfecto, genial, lleno de ocio y diversión. No estoy sola, pero me abrumba la multitud. Me voy a mi casa arrastrando las cadenas que una hora antes llevé con orgullo.

TURQUIA 2010. Soy mujer turista lesbiana con aspecto andrógino. Hablo inglés, pero no turco, no me cubro la cabeza y llevo camiseta de tirantes. Voy con K de la mano. Definitivamente no somos de aquí, estamos de paso y mejor así.

PALERMO 2011. Muda y sin palabras. Puedo entender pero no puedo hablar. El idioma, mi cabeza, mi incapacidad de comunicación. La frontera está en mis cuerdas vocales, que se convierten en cadenas. He vuelto a Elda, ese lugar mental donde yo no quiero vivir. Me convierto en observadora, a la espera del momento en el que entrar en escena, pero no me creo ni yo mi papel. Cortocircuito.

Por suerte no estoy sola, K y G están conmigo, y con el tiempo otras muchas personas que ya forman parte de mi propia historia. No es casual mi regresión a 1993, toda la violencia que se respira aquí no me es nueva, me hace pequeña, me aleja del presente y me incomunica, soy otra con respecto a mi, con respecto a la ciudad. Tengo una gran necesidad por volver a Valencia. Lucho con mi propia necesidad de fuga, de cura personal y el deseo de poder conocer mejor a las personas con las que me he cruzado.

Tercera respuesta

Primero estuve sola, después compartí mi diversidad con otras diversidades, dejé de estar sola y pude conocerme mejor a mi misma. Conocerme a mi misma me puso de manifiesto mi diversidad de forma concreta, y entonces conocí a gente no solo diversa entre si, sino parecida a mi. Estuve menos sola. Una vez en compañía pude compartir partes de mí antes absolutamente privadas, y al empezar a compartir sueños nace la necesidad y voluntad de materializarlos. Materializar sueños es crear cosas nuevas, inexistentes previamente. Documentar, archivar y acumular todas esas experiencias nuevas es la base de su crecimiento, expansión y difusión. Así otras personas pasarán menos tiempo solas.

Como por ejemplo: Palermo. Esta ciudad tiene un poder arrollador, su violencia, su machismo y su destrucción se meten en el cuerpo de la gente que la habita. Es un lugar en el cual las cosas son difíciles y costosas. Es caótica y está contaminada. Y así la quiere el poder mafioso-estatal. Contado así seguramente no dan ganas de ir.

Pero no es así de sencillo. La ciudad es extrema, en lo negativo, pero también en lo positivo. Y lo positivo fue la gente que encontramos que lucha día a día por sobrevivir en su diversidad, para la que el simple hecho de querer ser feliz, de amar, es ya una revolución constante. Y hace falta ser muy fuerte para lograrlo en Palermo.

Ya antes de ir teníamos en mente documentar aquello que viviéramos, sin tener ni idea de dónde íbamos. Queríamos no solo vivir una experiencia, sino que de ella pudiera permanecer algo en el tiempo que ampliara puntos de vista, diversificarlos desde nuestra mirada. Una vez allí finalmente decidimos hacer entrevistas a todas aquellas personas que habíamos encontrado, de las cuales nos habíamos de alguna manera enamorado.

El sentido que tiene esto me lo explicó una noche Vittoria. Días antes ella había visto un trozo de la entrevista que le habíamos hecho a Massimo-na y Gino. Me dijo que había pensado en cómo le había impactado ver esa entrevista, porque ella, que vive en Palermo, no está acostumbrada a que le lleguen mensajes de esperanza, que toda la información que se recibe a través de la propia ciudad es “vosotros palermitanos no teneis futuro, no hay esperanza para vosotros”. Me dijo que siempre se enfoca la mirada hacia la destrucción, hacia el desastre, hacia la muerte, y que nos agradecía estar haciendo algo que mostrara que también hay esperanza.

sperimentare
conoscere
vivere
amare
scopare
cercare
collaudare
tastare
esplorare
urlare
ansimare



experimentar conocer vivir
amar follar buscar catar pro-
bar explorar gritar gemir

Respuestas colectivas de palermo

Conversaciones entre hilary, vittoria, simona, anna, vesna

2) sentirse extranjera

s. Nunca me he sentido extranjera.

vit. Creo que todos nos hemos sentido extranjeros, algunas vez, en algún contexto.

h. También en familia, en las relaciones con los demás, en la escuela. Para mí, extranjero es una palabra fuerte, porque incluye muchas cosas, demasiadas, tal vez más grandes de nosotras mismas.

ves. la educación, la familia,... es particular, la primera cosa que te viene a la mente cuando piensas en sentirte extranjera es la familia, un poco un terremoto no? estoy de acuerdo, también yo lo he vivido, y en parte sigo viviéndolo.

h. A veces, mirándome al espejo me siento extranjera, no se vosotras, pero también respecto a mí misma, así que me siento extranjera siempre, por todas partes.

vit. todas las veces que he salido al extranjero me he sentido yo misma. Me decía: "entonces hay un lugar donde puedo estar."

a. Me sobra con las personas que trabajan conmigo, piensan que estoy loca, en la obra piensan que soy un extraterrestre. Imagina, arquitecto en la obra, los albañiles que me ven se ríen un montón, pequeña, vestida rara, ¡¡diciéndole lo que tienen que hacer!!! Los primeros tiempos han sido difíciles, ¡ahora ya son cinco años que trabajamos juntos y se han acostumbrado!

ves. Me recuerda demasiado viola di mare, (película rodada en la isla de Favignana sobre un amor lesbiano-transgender de principio de siglo) cuando se iba a la obra, respetada por todo el mundo.

a. En Favignana las historias de ligues entre chicas están al orden del día, en verano pasa cualquier cosa, ¡¡todas mis amigas han tenido experiencias homosexuales en Favignana!!

ves. ¿Y las fronteras económicas? ¿como os sentís?

h. Me siento pobre también cuando me habláis de vuestras familias. He crecido en una con dificultades, muchas, lo digo sin vergüenza. Trabajaba solo mi madre, con ocho meses iba a una comunidad para inmigrantes, a veces hasta las ocho de la tarde, cuando mi madre pasaba a recogerme. Tengo recuerdos borro-

sos, tal vez feos, como cenar con un bollo, o tener en lugar de un cinturón un cordón. Mi padre en la cárcel durante 35 años, conocerlo hace tres... A lo mejor uno piensa que eran tiempos de guerras, pues no, eran los tiempos de Hilary. Cuando veo personas que no quieren comer algo porque no le gusta me vuelvo loca y pienso en mi madre cuando me decía "pasta, pan y cebolla y te callas", mejor que la barriga vacía. A veces me dicen que soy como el clásico palermitano o el clásico fascista porque pienso en la familia, el trabajo, porque he comprendido que sin dinero no eres nadie!, un puntito en el medio del mar.

ves. Me acuerdo de cuando iba al instituto, estaba circundada por personas que pertenecían a otra clase social, sentía una inmensa vergüenza cuando mis compañeras venían a mi casa, porque ellas tenían casas enormes con filipinos como domésticos, mi casa al contrario era humilde.

s. Nunca he mirado el dinero que tenía la gente, he encontrado personas con mucho dinero que saben compartir todo. Mi incomodidad era relacionada a otra cosa: he nacido rebelde, bebía y era la única en hacerlo, todos eran correctos y al verme me señalaban.

a. No hemos tenido problemas de dinero, no veo las diferencias de clases, me han educado así.

h. Desgraciadamente a veces no son los que tienen dinero los que hacen estas diferencias, son los que tienen más problemas. Mi madre también tiene esta paranoia, se avergüenza, cada vez que alguien entra en casa, dice "mortificada".

s. He nacido en una familia acomodada, mi padre iba con mujeres y jugaba, se ha comido un patrimonio, caminaba en porche cuando ha conocido a mi madre, ha muerto en una panda 750 lleno de deudas. La peor cosa es quien

nace en el bienestar y luego conoce el hambre, no te acostumbras.

h. Puedo haceros una pregunta ¿como os comportáis cuando en las reuniones familiares os preguntan por vuestro novio?

vit. Mi madre creía que tenía un novio militar o que vivía fuera, se sorprendía que pasaba tanto tiempo con hilary, un día le dije que estaba con ella, empezó a llorar y ¡se enfadó con mi padre!

ves. Mis padres han crecido a mi hermana y a mi con el discurso que teníamos que ser dos chicas bien, perfectas, buenas en la escuela, encontrarnos un buen marido. Ahora están locos: mi hermana lesbiana, yo que no se comprende bien en que momento estoy, mi madre que piensa que he follado con todas mis amigas, con el miedo que yo fuera también lesbiana desde que tenía 17 años! yo no soy lesbiana.

a. Yo tampoco. En mi familia todos responden a una norma, yo tengo 35 años, no estoy casada, no se entiende si me gustan los hombres o las mujeres, tienen la curiosidad de comprender, pero conciben que no todos acabamos en la misma manera y que cada uno tiene su vida.
ves. Para mi está todo muy relacionado con el hecho que somos una familia modesta en el nivel social, no somos tan ricos para poder pasar de todo y hacer lo que nos da la gana, así que tenemos que volvernos normales. La sexualidad en mi casa es tabú.

a. También en la mía, ¡es normal entonces! ¡Qué sorpresa!

h. También en mi casa es un tema vergonzoso. Mi madre me decía “no podrás tener hijos”, ¡¡pero no soy estéril!!

s. conté a mi madre que he participado a la campaña gráfica del pride, en esas situaciones la reacción es silencio o cambia de tema.

ves. Recuerdo mis primeras relaciones sexuales, sin nadie con quien hablar!

h. ¿has estado ante con un hombre o una mujer?

ves. A 12-13 años tenía una relación con mi prima, una vez mi abuelo nos descubrió, ¡cerró enseguida la puerta!

a. A lo 8 años, yo y un amigo nos desnudábamos detrás del sofá, ¿nos descubrieron! Yo y mi prima dominábamos a los primos pequeños. Ella hacía el puente, así la camiseta deslizaba y se quedaba allí para que mirásemos sus tetas. ¡Me quedé perturbada!

vit. ¡¡Ya de pequeña era una cerda!!

s. Mi madre una vez, cuando era adolescente, de repente me preguntó ¿“pero tú te masturbas”?

h. También mi madre estaba obsesionada con que me masturbara y que perdiera la virginidad! me preguntaba si me tocaba “la florecita”, todavía llama el clitoris “fagiolino” (judía dicho de forma cariñosa) y si digo coño se horroriza y me dice que soy vulgar.

3) ¿los encuentros, las experiencias compartidas, ha cambiado algo en ti y en tu entorno?, la importancia de documentar los eventos extra-ordinarios para dejar huellas !

ves. Creo que el conflicto vaya jugado públicamente, entre las personas que conozco soy una que no calla nunca. ¿Si alguien dice una cosa, la mayoría de las veces rebato! Luego me pregunto: ¿nosotras el conflicto públicamente nos lo jugamos? Porque pienso que el vivir tranquilamente es bello, pero a veces nos perjudica.

h. Yo creo que a veces no.

vit. Cierto, es solamente una fachada. palabra en dialecto palermitano que significa miedosa)

ves. “¿porqué tengo que ser ammucciata (?) Todas las mujeres de mi familia tienen un super poder en casa y deciden ellas, aunque formalmente eran mi padre y mi

abuelo los que elegían. Entonces me pregunto porqué tenemos que jugarnos nuestro poder callando.

h. Mi padre, si no tiene poder, a un cierto punto empieza a gritar. Luego, el silencio general.

a. Hablando del encuentro y de las experiencias compartidas con ellas, me ha encantado la forma de poner arte en todo, en un paquete para devolverme unos calcetines. Me han dado coraje en muchas cosas que luego he hecho.

h. También no utilizar la tecnología, y hacer cosas manualmente, ¡aunque cueste más tiempo! Como hacer camisetas, son muy creativas.

ves. anna, una pregunta, ya que has estado interesada al post porno antes de que llegaran y durante, ¿qué te atrae de esta cosa?

a. no lo sé, porque no soy apasionada de porno, me lo he preguntado, ¿sabes? Creo que me gusta esta experimentación. Aunque no todos los vídeos que he visto me gusten, me interesa la experimentación de los cuerpos, más libres, ¡me ha gustado un montón la libertad de expresarse! Por eso he participado y sigo participando en talleres, como los de roma. ¡Os tengo que contar!!!

<http://www.ideadestroyingmuros.info/>
<http://www.ideadestroyingmuros.blogspot.com/>
videoarmsidea <http://vimeo.com/user2103693/videos>

Referentes

<http://efealcubo.wordpress.com/>
<http://poetadifunta.blogspot.com/>
<http://pornoterrorismo.com/>
<http://hastalalimusinasiempre.blogspot.com/>
<http://www.cuerposlesbianos.net/>
post op <http://www.postporno.blogspot.com/>
O.R.G.I.A <http://besameelintro.blogspot.com/>
quimera rosa <http://aloefresa.blogspot.com/>
<http://laquimerarosa.blogspot.com/>
sayak valencia <http://sayakvalencia.blogspot.com/>
<http://sayak.blogspot.com/>
Itziar Ziga <http://hastalalimusinasiempre.blogspot.com/>
<http://helenlafloresta.blogspot.com/>
<http://motusonline.com/>
<http://www.wiredpussy.com>
<http://malefimmine.noblogs.org/>
slavina <http://malapecora.noblogs.org/>
<http://femminismo-a-sud.noblogs.org/>
<http://palermopride.it/2011/>
<http://www.siciliaqueerfilmfest.it/2011/>
nino gennaro <http://www.youtube.com/watch?v=lclcoBwde3Q>
<http://www.disidenciasexual.cl/>
<http://www.lafulminante.com/>
http://www.arteleku.net/programa-es/feminismopornopunk?set_language=es
<http://anniesprinkle.org/>
<http://houseofbent.blogspot.com/>
<http://www.blog.lucysombra.org/>
<http://passepartu.splinder.com/>
<http://scioperoirreversibile.noblogs.org/>

Interessada em analisar o papel da arte nas sociedades democráticas ocidentais atuais, tenho vindo a explorar noções de democracia radical, tal como a proposta pela teórica política Belga, Chantal Mouffe. Mouffe acredita que a arte tem de ser uma arena para a realização de encontros agonísticos, que segundo ela trarão à luz uma democracia radical e plural. Neste artigo, vou testar a capacidade da arte para criar esses encontros agonísticos, utilizando para tal o meu projeto *demoCRACY* como uma ferramenta.¹

demoCRACY é um projeto de arte criado em resposta a uma comissão para a exposição colectiva *The Unsurpassable Horizon*, comissariada pelo duo Português Filipa Oliveira e Miguel Amado para o Festival dos Independentes *No Souls For Sale* (NSFS), Tate Modern, Londres. NSFS é um festival de iniciativas artísticas independentes, organizado pela primeira vez em 2009, no espaço 'X Initiative', em Nova York. Em 2010, foi realizado no Turbine Hall da Tate Modern para a celebração do seu 10.º aniversário. Mais de setenta iniciativas de várias partes do Reino Unido e do mundo viajaram para Londres, autofinanciando todas as despesas. Muito sucintamente, *demoCRACY* é um dispositivo eleitoral em que a participação do público é distorcida de forma a evocar uma falsa sensação de eficácia do processo eleitoral.

Algumas Considerações Prévias

Seguindo o argumento de Mouffe que a arte é política, precisamente pela forma como mantém ou desafia a ordem simbólica atual, *demoCRACY* vai ser aqui aplicada como uma ferramenta para entender se um projeto de arte, e este especificamente como exemplar, revelou os diferentes níveis de opacidade daquilo que pode ser entendido como uma representação de consenso, isto é, a dita ordem simbólica; que, por um lado, se pode entender como a representação da democracia per se, e, por outro, do que é, e como é entendida a arte. Se acreditarmos que *demoCRACY* poderia questionar a nossa compreensão do que é a democracia, segue-se que é preciso examinar se ao fazê-lo, também questiona a atual hegemonia neoliberal e ainda se cria um espaço público agonístico. Então poderemos classificar *demoCRACY*, como prática artística crítica e considera-la como uma valiosa contribuição para a democracia radical e plural proposta por Mouffe. Mas, por outro lado, *demoCRACY* pode ter ficado aquém de questionar tanto a hegemonia atual como um determinado consenso, o do seu contexto imediato, o consenso da própria arte.

demoCRACY: ANÁLISE DE UM GESTO ARTÍSTICO À LUZ DA NOÇÃO DE AGONISMO DE CHANTAL MOUFFE

CRUZ, CARLA

¹ Cruz, Carla (2010), *demoCRACY*, instalação, coleção da artista.

² Hutchinson, Mark (2008), "Which Public?", Art as a 'Public' Issue, [Online] Disponível em: <http://www.situations.org.uk/events/art-public-issue/> [Acesso em 14 Novembro 2009].

Antes de mais, é importante afirmar que Mouffe não concordará com a transposição da sua teoria democrática diretamente para o mundo da arte, como vou tentar fazer. O artista e teórico de arte, Mark Hutchinson chamou a atenção para tal, Mouffe consideraria que tal transposição é um erro de categoria². A arte contribui para lutas hegemónicas, segundo Mouffe, mas ela nunca propôs um modelo hegemónico das artes. Para Mouffe, a arte desempenha um papel importante na luta hegemónica, mas Mouffe não a:

³ Ibid.

considered as either something determined by hegemonic struggle nor as something that could be the site of (...) social division and struggle: something both produced by and producing social division.³

Portanto, a produção social e económica da arte, seus modos de circulação, recepção e valorização não são problemáticos. Como determinadas coisas se tornam arte ou como a arte ganha um carácter transformador, especialmente na sua vertente crítica, aparece na concepção de Mouffe como óbvia. Tal relação despreocupada em relação à arte e tal otimismo em seu potencial fazem parte eu diria, de um consenso generalizado nas artes que não se tornou comum sem os seus antagonismos.

Consenso de Dois Gumes

⁴ Mouffe, Chantal (1993), *The Return of the Political*, London, Verso, p. 104.

Antes de olharmos para *demoCRACY*, como um caso de arte crítica, temos que ter em mente que há um duplo entendimento de consenso em Mouffe. Por um lado, ela condena o enquanto universal e racional, e por outro promove o consenso agonístico temporário, indispensável à democracia radical. Nas suas palavras: 'the idea of a perfect consensus, a harmonious collective will, must therefore be abandoned, and the permanence of conflicts and antagonisms accepted'⁴. O consenso alcançado através da discussão racional é a estratégia principal do liberalismo para lidar com os conflitos sociais, esta separação racional entre matérias privadas (tais como religião ou moral) das públicas tem sido a noção de pluralismo apresentada pelos diversas faces do liberalismo, isto é, da como forma como podemos chegar a um acordo universal e definitivo apesar das nossas diferenças. A noção de consenso na democracia radical e plural de Mouffe, tem de se fazer acompanhar de divergência de opiniões.

Consensus is needed both about the institutions which constitute democracy and about the ethico-political values that should inform the political association. There will always be disagreements, however, about the meaning of these values and how they should be implemented.⁵

⁵ Mouffe, Chantal (2002), *Politics and Passions*, CSD Perspectives Buletin, p. 10.

Ou seja, nunca poderíamos chegar a um acordo final que satisfaça todas as partes, portanto, o consenso deve ser sempre provisório. A ilusão do consenso universal, atingido por debate racional é, na perspectiva de Mouffe fatal para a democracia. Desta forma a ilusão de um acordo final definitivo trás consigo o desejo liberal de uma sociedade reconciliada consigo mesma e onde a esfera político se torna desnecessária, ou seja, a política é transformada em meras decisões de natureza processual. Que o consenso necessário é temporário expõe, segundo Mouffe, que a expressão de uma determinada hegemonia é ‘a cristalização de relações de poder’⁶. Portanto, para Mouffe, o consenso tanto tem de ser um a priori, como estar sujeito a contestação. Por exemplo, podemos concordar sobre a necessidade das instituições democráticas, mas discordar sobre como é que essas instituições devem ser e funcionar exatamente, isto é, o que essas instituições são é o resultado de um acordo temporário que excluiu algumas possibilidades em favor de outras. Contestar as instituições, ou a sua interpretação, é de fato o que Mouffe chama de processos contra-hegemónicos, ou seja, a desarticulação da hegemonia existente partindo de seus elementos constitutivos, a fim de os re-articular em novos sentidos e práticas. Para Mouffe uma das capacidades da arte é fazer parte desses processos contra-hegemónicos:

⁶ Mouffe, Chantal (2000), *The Democratic Paradox*, London, Verso, p. 49, tradução minha.

In our post-democracies where a post-political consensus is being celebrated as a great advance for democracy, critical artistic practices can disrupt the smooth image that corporate capitalism is trying to spread, bringing to the fore its repressive character.⁷

⁷ Mouffe, Chantal (2008), “Art and Democracy: Art as an Agonistic Intervention on the Public Space”, *Open: Art as a Public Issue*, Rotterdam: Open no. 14, Nai Publishers SKOR, p. 13.

Esta é a capacidade que a arte tem de denunciar ou reafirmar o que é representado/reprimido pelo consenso vigente. No entanto, há que salientar que o agonismo é em si mesmo uma forma de consenso, e também pode ser contestado, como será demonstrado mais adiante quando discutirmos a ideia da teórica política Jodi Dean, que mais democracia não é a solução para o problema democrático.

O Que São Processos Hegemónicos?

Se para Mouffe a arte é política pela forma como esta se relaciona com a ordem simbólica atual, é crítica se propuser alguma forma de discórdia. Mas, como ela salienta, para compreender o papel crítico da arte é preciso entender as ‘dinâmicas da política democrática’ e reconhecer⁸:

⁸ Ibid., p. 7, tradução minha.

⁹ Ibid., p. 8.

the hegemonic nature of every kind of social order and the fact that every society is the product of a series of practices that attempt to establish order in a context of contingency⁹

¹⁰ Howarth, David (2004), “Hegemony, Political Subjectivity and Radical Democracy”, Laclau: A Critical Reader. Eds. Critchley, S. and Marchart, O. London, Routledge, p. 256, tradução minha.

Geralmente percebida como supremacia política’, a hegemonia deve ser aqui entendida como a consolidação do político¹⁰. Ou seja, a hegemonia, como Mouffe a define, é a sedimentação de significados e práticas sociais que constroem uma concepção da realidade e que deve ser vista como contingente e passível de ser desafiada e, portanto, alterada. Só então, podemos entender a dinâmica da política democrática como a luta entre diferentes processos hegemónicos que se esforçam para instituir-se como ordem social.

Processos hegemónicos são o que estão em jogo, no que Mouffe chama de encontros agonísticos. Mouffe entende democracia radical e plural como a luta entre adversários que se constituem como agrupamentos ‘we/them. Estes adversários partilham um terreno comum, por exemplo, a crença em princípios como a igualdade ou a liberdade, mas não concordam com a sua interpretação; os adversários, segundo esta perspectiva, lutam uns contra os outros na esfera pública para a instituição da sua própria interpretação, isto é, eles lutam para que a sua interpretação se torne a hegemónica. Mouffe chama essas lutas entre adversários (em oposição às lutas entre inimigos) de agonismo, um conceito que é fundamental na sua concepção da política, e desafia as noções de tomada de decisão por consenso racional e universal. Como resultado, o agonismo mantém sempre, por um lado, um elemento de exclusão (na formação nós/eles) e, por outro, um elemento de ‘indecisibilidade’ (as coisas poderia ter sido de outro modo). É por isso que, para Mouffe, o consenso não pode ser universal ou

absolutamente racional. Se acreditarmos, como Mouffe, que as paixões são a chave para a criação de formas de identidade e que o antagonismo não pode ser eliminado do social, então agonismo é um processo essencial para domar esses conflitos indissipáveis na sociedade e oferecer a possibilidade de trazer a público opiniões radicais (paixões) sob vigilância democrática. Por conseguinte, a importância dos processos hegemônicos está no seu papel de manutenção de um espaço de poder vazio, isto é, contestar permanentemente a legitimidade do poder. Este espaço deve ser entendido tanto de uma forma ideológica, como: Como é que a sociedade ser governada? Quem pode ser cidadão e representante legítimo? O que está aberto à disputa?, e de um modo muito literal: como um conceito espacial, isto é, o espaço de atuação do poder soberano, a sua publicidade. Este espaço segundo Claude Lefort tornou-se vazio com a revolução democrática e é agora um terreno de luta por- e compreensão do público e do privado, e do controlo do Estado sobre ele¹¹. Noções e dinâmicas que já não são dados adquiridos, tal como nas monarquias europeias pré-revolução Francesa. Nos termos aplicados por Mouffe, diferente do universo Absolutista que Lefort examina, onde não há nenhuma esfera privada, e do entendimento liberal onde tudo o que possa apresentar discordância é relegado à esfera privada, a fronteira entre público e privado está em constante necessidade de redefinição e reformulação.

A capacidade da arte para gerar espaços públicos agonistas, a tal arte crítica que Mouffe define, pode ser o tipo de prática que se posiciona como ‘dissenso’, ou seja, uma prática que tenta ‘desarticular a ordem existente de forma a instaurar um outra forma de hegemonia’¹². Isso significaria a abertura de um espaço público agonístico, uma vez que para Mouffe ‘o espaço público é o campo de batalha onde diferentes projetos hegemônicos se confrontam’¹³, e se um projeto de arte pode estabelecer-se como parte de um projeto contra-hegemônico que simultaneamente, gera um espaço público onde isso poderia acontecer, tal noção contradiz o lugar comum de que o espaço público é um terreno para a construção de consenso e reconciliação entre as diferentes partes. Este desafio à construção liberal da esfera pública, o seu papel e surgimento, desempenha um papel fundamental na compreensão dos processos democráticos e da capacidade crítica da arte segundo Mouffe, assim precisamos seguir a sua análise da esfera pública liberal para entender o potencial de democracy e a viabilidade da visão que Mouffe oferece para a arte.

¹¹ Lefort, Claude (1988), *Democracy and Political Theory*, Oxford, Polity Press.

¹² Mouffe, Chantal (2007), “Artistic Activism and Agonistic Spaces”, [Online] *Art&Research*, Vol. 1 Nº 2, Summer 2007, Disponível em: <http://artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> [Acesso em 22 Novembro 2011], tradução minha.

¹³ Mouffe, Chantal (2005), “Some Reflections on an Agonistic Approach to the Public”, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Eds. Latour, B. e Weibel, P., Cambridge, MIT Press, p. 806, tradução minha.

O Espaço Público É Um Campo de Batalha

A esfera pública, entendida como o espaço público político, tem um papel fundamental no projeto democrático. Este espaço não deve ser entendido como dado, como um espaço já existente, mas como um espaço que necessita de uma constante reiteração pelo público. Público deve ser aqui entendido tanto como o que se opõe ao privado, isto é o comum, como a totalidade de diferentes grupos de pessoas que apresentam os seus interesses, e ao fazê-lo, como o teórico literário Michael Warner afirma, interpelam desconhecidos¹⁴. Os espaços públicos são plurais e reiterados, porque se referem menos a uma espacialidade e mais precisamente a um fórum ou um encontro, o que não implica necessariamente a presença corpórea. Por outras palavras, não existe um local privilegiado para a política, esta surge em todo o espaço social e é através da sua manifestação que os espaços públicos emergem.

¹⁴ Warner, Michael (2002), “Publics and Counterpublics”, *Public Culture*, vol.14, Nº 1, Duke University Press.

A esfera pública como dialógica e como o domínio da sociedade civil ganhou destaque especificamente através da obra do filósofo Jürgen Habermas. Ele concentra a sua análise na esfera pública burguesa do século XVIII, a partir da qual se construiu o modelo liberal de esfera pública, a sua função, uso e importância. Com a dissolução do poder do rei, abriu-se um espaço de poder vazio e impossível de preencher em permanência, o que simultaneamente criou a brecha entre o privado e o público. A partir daí, a noção de ‘público’ está associada com autoridade pública (o Estado) e da ideia do ‘privado’ associada com a iniciativa privada (em termos de economia capitalista), com esta separação a sociedade civil emergiu, e os súbditos do rei transformaram-se em sujeitos racionais¹⁵. Através do debate racional e igualitário acerca do bem comum, estes sujeitos associam-se como público (uma audiência concreta da atividade do Estado), a fim de controlar e contestar a autoridade pública. Este público é o que Habermas exalta como uma esfera pública. A função política da esfera pública, de acordo com Habermas, é, então, a influenciar a autoridade do Estado e manter este último em contato com as necessidades da sociedade. Embora Habermas esteja consciente de que esse público burguês era de algum modo exclusivo (os iletrados, as mulheres e quem não tivesse propriedade, estavam excluídos), no entanto, ele encontra na esfera pública burguesa as condições para uma inclusão verdadeira, ou seja, a igualdade. Pois o uso independente da razão, a única condição para fazer parte da discussão racional está, teoricamente, aberto a todos. Assim,

¹⁵ Habermas, Jürgen (1989), *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Polity Press, p. 26.

não haveria motivo pelo qual o direito à participação dentro da esfera pública não pudesse ser expandido. No entanto, como a teórica feminista Nancy Fraser destacou na sua crítica à noção Habermasiana da esfera pública: a esfera pública burguesa não criou igualdade, mas apenas colocou a desigualdade ‘entre parênteses’, para além disso, a igualdade dentro destes parênteses também é contestada, porque, para Fraser, uma suposta igualdade trabalha sempre a favor dos grupos dominantes existentes¹⁶. É ainda mais importante observar, como ela o faz, que pôr entre parênteses as desigualdades sociais/culturais/económicas opera a favor do ideal liberal de que ‘igualdade social não é uma condição necessária para a democracia política’¹⁷. Além disso, a crença de que a esfera pública só prospera através da divisão entre a autoridade do Estado e da sociedade civil significaria que qualquer tentativa de rejuvenescer uma esfera verdadeiramente pública, no sentido Habermasiano, é reafirmar o ideal liberal, o que é claramente controverso, pois, como Fraser argumenta, um governo *laissez-faire* não promove, nem nunca irá promover, a igualdade necessária exigida para que a esfera pública exista nesse sentido. Além disso, essa camuflagem das desigualdades e paixões corre o risco de anular o político, isto é, como Mouffe explica, anula o antagonismo inevitável sobre o qual assenta a construção do social.

O Pluralismo, de acordo com Mouffe, é um dos legados liberais que devemos louvar, no entanto a noção de pluralidade, para ela, requer necessariamente a presença de antagonismo: a existência de posições e perspectivas verdadeiramente diferentes; isso é muito diferente do tipo de pluralismo que o liberalismo quer assegurar, que tem como objetivo final uma sociedade harmoniosa, onde o conflito e a contestação desapareceram. Pluralismo na sua forma radical, ou agonística, implica a possibilidade de pôr em causa as relações de poder existentes. O que Habermas defende, são espaços onde a pluralidade pode ser transformado em consenso por meio do diálogo igualitário no âmbito de supostos interesses universais, a garantia de uma concordância no que diz respeito aos interesses públicos. Isso exclui o pluralismo e não reconhece, como apontado por Fraser que os assuntos de interesse comum são, em si mesmo objecto de contestação. Fraser exemplifica isto de forma muito clara quando expõe por exemplo que a violência doméstica não foi desde sempre uma questão do interesse público, e foi só após a formação de um contra-público feminista que lutou e luta pela divulgação do problema, que a violência doméstica se tornou de facto numa matéria do foro comum¹⁸.

¹⁶ Fraser, Nancy (1990), “Re-thinking the Public Sphere: a Contribution to the Critique of Actual Existing Democracy”, *Social Text*, No. 25/26, Duke University Press, p. 63.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62, *ênfase minha, tradução minha.*

¹⁸ Fraser, Nancy (1990), “Re-thinking the Public Sphere: a Contribution to the Critique of Actual Existing Democracy”, *Social Text*, No. 25/26 (1990), Duke University Press, p. 71.

In general, there is no way to know in advance whether the outcome of a deliberative process will be the discovery of a common good in which conflicts of interest evaporate as merely apparent or, rather, the discovery that conflicts of interests are real and the common good is chimerical. But if the existence of a common good cannot be presumed in advance, then there is no warrant for putting any strictures on what sorts of topics, interests, and views are admissible in deliberation.¹⁹

¹⁹ Ibid., p. 72.

Esta fé Habermasiana na objetividade e num bem comum da esfera pública é certamente responsável pela noção de que o principal papel do espaço público é a fabricação de consenso, o que encobre a noção que não é o espaço público que cria um espaço para a política, mas sim que é a intervenção política que cria o seu próprio espaço. Além disso, para Mouffe, a visão de Habermas não é apenas objectável, como para Fraser, mas também impossível. O modelo liberal exige consenso sem exclusão e não reconhece ‘a natureza hegemónica de todas as formas de consenso’²⁰. Este consenso é sempre, na sua perspectiva, a cristalização das relações de poder, e como ela afirma, nunca pode haver uma decisão final sobre o que é ou não legítimo, portanto, essa fronteira política deve permanecer contestável. O teórico político, Oliver Marchart, seguindo o raciocínio de Mouffe, afirma que a esfera pública aparece quando coisas que antes estavam encobertas, ou naturalizadas, vêm à luz, ou mais precisamente, que a naturalização, que consiste na sedimentação de uma luta inicialmente antagónicas e que se cristalizou, torna-se visível. “Esfera pública” é o nome para o lugar no qual a contingência é exposta pelo antagonismo²¹.

²⁰ Marchart, Oliver (2004), “Staging the Political. (Counter-)Publics and the Theatricality of Acting”, [Online] Republicart.net. Disponível em: http://www.republicart.net/disc/publicum/marchart03_en.htm [Acesso em 7 Abril 2011], tradução minha.

²¹ Ibid., tradução minha.

²² Mouffe, Chantal (2002), Politics and Passions, CSD Perspectives Buletin, p. 1, tradução minha.

²³ Warner, Michael (2002), “Publics and Counterpublics”, Public Culture, vol.14, Nº 1, Duke University Press, p. 62, tradução minha.

A ilusão de chegar a um consenso definitivo, como mencionado antes, despolitiza a esfera pública. Mouffe diagnosticou isso como uma falta de “‘debate agonístico’ propriamente dito”²², que sob o neoliberalismo enfraquece o espaço público político e leva-a a afirmar a importância dos processos contra-hegemónicos que podem tornar a vida democrática mais robusta. Por essa razão, para Mouffe, a dimensão de diálogo da concepção de público de Habermas alarga-se para abranger a possibilidade de um agonismo que terá lugar numa ‘multiplicidade de superfícies discursivas’. Um ponto especialmente sublinhado por Michael Warner sobre o predomínio de uma compreensão do público, com base no modelo de comunicação entre um emissor/receptor. Para a Warner, o público é criado por “uma encadeação de textos ao longo do tempo”²³,

então aquilo que gera uma esfera pública pode estar separada no tempo e no espaço. Isso desvia a ansiedade da existência de um único ato que poderia ser identificado como contra-hegemónico, em favor de uma cadeia de atos correspondentes.

Porém, de acordo com Warner, esses públicos exigem formas e canais de circulação preexistentes, ou seja, eles precisam de um espaço social (acordado) compartilhado, o que nos leva de volta ao consenso de dois gumes, e igualmente a refutação da separação necessária entre a sociedade civil e poder público.

The magic by which discourse conjures a public into being, however, remains imperfect because of how much it must presuppose. And because many of the defining elements in the self-understanding of publics are to some extent always contradictory by practice, the sorcerer must continually cast spells against the darkness.²⁴

²⁴ Ibid., p. 75.

Neste sentido, algum acordo tem de estar já em vigor, tal como com que instituições nos afiliamos. Mas, tal como no caso dos processos contra-hegemónicos, uma dimensão transformadora tem de estar em causa. O carácter transformador para a Warner não é tanto uma capacidade de mudança, mas mais a criação do espaço para diferentes formas de subjetividade. Warner é de fato muito cético sobre a possível de um público poder ter vontade própria, em termos de mudança. Pois, ao contrário do que afirma Habermas, Warner não entende ‘a continua circulação do discurso público’, como estando votado à tomada de decisão²⁵. Que não é, no seu ponto de vista, uma fraqueza mas abre a possibilidade de compreensão da sua natureza transformadora, particularmente através da ideia de ‘counterpublics’ (contra-públicos), como oferecendo diferentes formas de imaginar adesão, circulação e afetos. Contra-públicos não possuem, para ele, ‘persuasão, mas sim poesis’, porque eles oferecem uma maneira diferente de abordar o público que potencialmente materializa um novo público²⁶.

²⁵ Ibid., p. 88, tradução minha.

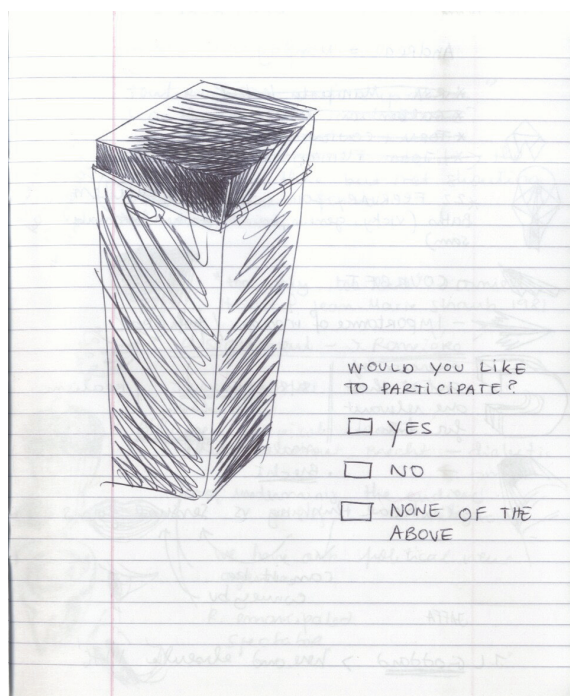
²⁶ Ibid., p. 82, tradução minha.

O que é importante reter aqui, para posterior análise, é que a esfera pública é constituída por vários e diferentes espaços públicos que são terreno para a contestação, desafiando o que foi sedimentado e naturalizado no espaço público. Isto significa que nenhum espaço público em particular é mais importante ou relevante do que outro, e também que as relações estabelecidas entre os diferentes espaços públicos, públicos e contra-públicos devem ser constantemente reinventados e contestados.

Finalmente, o espaço público não é o espaço onde o consenso é construído, mas é o espaço que surge quando se quebra o consenso, por esta razão alianças temporárias entre eles precisam ser constantemente re-articuladas. Então torna-se mais claro que a esfera pública não é um espaço propriamente dito, mas, como afirma Marchart, é um princípio: o princípio da reativação, o princípio do político. Isso reafirma a sua importância na compreensão da democracia no sentido radical, a esfera pública não é, então, o espaço onde as pessoas se reúnem, mas o princípio de que as divide.

***demoCRACY* Um Arquétipo de Arte Crítica**

De acordo com o que foi discutido anteriormente, vou expor o consenso democrático manifestado através de *demoCRACY* por meio da análise dos mecanismos do projeto, especificamente na sua relação com os participantes e a confluência da noção de democracia com eleições. Além disso, vou analisar *demoCRACY* à luz da técnica de distanciamento de Bertolt Brecht, que se assemelha à forma como a arte crítica opera para Mouffe. Esta técnica será finalmente re-examinada através da noção de ortopedia do crítico e historiador de arte, Grant Kester.



demoCRACY esboço preparatório

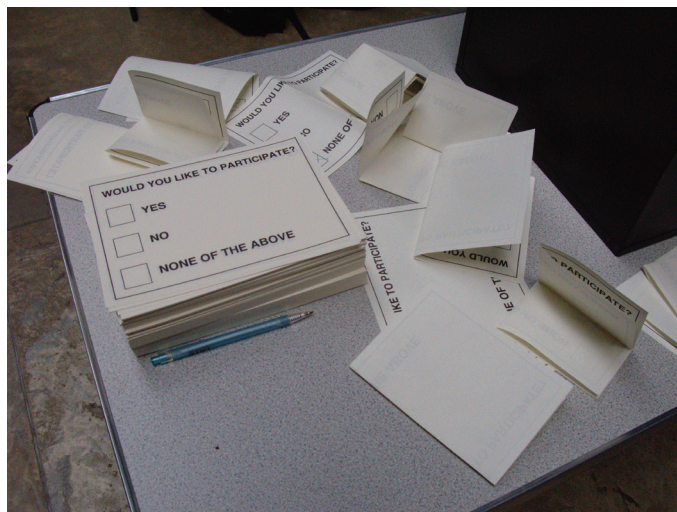
O meu projeto *demoCRACY*, que consiste num cenário típico de voto, apresentou ao público de NSFS, uma única pergunta: 'Would You Like To Participate?'. Três possíveis respostas podiam ser dadas: 'Yes', 'NO' e 'None of the Above'. Para além da redundância do convite, a urna tinha a abertura bloqueada, impedindo que os eventuais participantes cumprissem a tarefa.

Aproveitando a oportunidade criada pelo evento e o momento político (NSFS aconteceu uma semana após eleições gerais de 2010 no Reino Unido) eu encenei algumas das preocupações presentes naquele momento, em particular sobre a natureza da participação democrática. Interessada na participação dentro da esfera artística, ou seja, a participação do público como público/assistência, e na política, a participação do público

enquanto cidadã(o), *demoCRACY* funcionou, então, simultaneamente, como a resposta a uma pergunta inicial: Por que não há mais participação? e como ensaio sobre a validade da questão. Consequentemente, *demoCRACY* produz outra questão mais importante: Em que é que ‘nós’ estamos a participar ou a recusar participar?

A expectativa de participação, como panaceia para o ‘défice democrático’, tanto nas artes como nas nossas democracias neoliberais contemporâneas, começa a parecer um ponto de partida cada vez mais ineficaz para pensar sobre a abstenção na cidadania²⁷. A participação surgiu como resposta a uma questão indefinida, e quanto mais eu procurava definir a questão, cada vez mais a participação aparecia como resposta impossível. O referido déficit pode ser identificado, de acordo com Mouffe, nas nossas democracias liberais, onde a importância dada à liberdade individual põe em xeque o ‘exercício da soberania do povo’²⁸, que ainda é o cerne do que entendemos como democracia. Essa lógica subjaz tanto as minhas intenções com esta peça como os motivos da Tate Modern para albergar o NSFS. A Tate, como uma instituição que celebra as mais importantes contribuições para a arte moderna e contemporânea, durante três dias, organizou um evento que reuniu os mais recentes espaços de arte/galerias sem fins lucrativos e através deles mostrou arte que ainda não passou pela peneira das grandes instituições e/ou que ainda não foi aclamada como tal: arte digna de ser mostrada num museu.

Nesse sentido NSFS é o entendimento democrático da Tate Modern de participação e inclusão; e *demoCRACY* foi a perversão do meu próprio entendimento democrático de participação total. Nesta dupla miragem a participação plena e universal traria uma democracia real no governo da sociedade, tal como a inclusão de iniciativas artísticas independentes democratizaria a arte, simbolizada pela Tate.



demoCRACY, vista da instalação

²⁷ Mouffe, Chantal (2000), *The Democratic Paradox*, London, Verso, p. 4, tradução minha.

²⁸ Ibid., tradução minha.



NSFS, vista geral

Mas *demoCRACY* era já uma perversão dessa democracia ideal, porque o ambiente de participação da minha encenação de voto, em todas as suas vertentes, simulou impotência das democracias liberais, e fê-lo mais dramaticamente ao não querer contar os possíveis votos. Durante os três dias alguns visitantes nem sequer se aperceberam da urnas no meio da parafernália do NSFS, alguns ignoraram-na ou viram-na com uma atitude condescendente, outros envolveram-se, preencheram o boletim de voto (possivelmente com o objetivo de subverter a votação, não preenchendo o boletim de acordo com o que era pedido) outros ainda tentaram votar. Para esses poucos participantes que se envolveram com *demoCRACY* até à última instância, a violência da participação atingiu-os mais cruelmente. *demoCRACY* tornou-se uma versão condensada da turbulência emocional da participação democrática com as respectivas expectativas de mudança e seus incómodos fiascos; no entanto, uma questão permanece: Qual é a importância daqueles que não votaram? ou seja, qual é o papel da resistência? Quando o que parece existir são apenas espaços de aclamação e construção de consenso, qual é o significado de votar 'não' ou mesmo de não votar? É nesta recusa que podemos problematizar, por um lado, a noção de participação e, por outro, reafirmar a

dificuldade de pensar a emergência de espaços públicos de contestação. A *demoCRACY*, neste sentido, relaciona-se de forma muito clara, com preocupações relativas com o potencial de recusa ao demonstrar simbolicamente que é inútil fazer escolhas no boletim de voto. Pois, como vimos acima na discussão da esfera pública, a função da esfera pública liberal é fazer com que o Estado preste contas à sociedade através de 'publicidade'. Na esfera pública habermasiana, publicidade significava uma certa transparência, por parte do aparelho de Estado de forma a que o público pudesse ter uma opinião crítica; de acordo com Fraser significa a transmissão de uma opinião geral via imprensa livre, liberdade de expressão e instituições representativas governamentais. Neste sentido, *demoCRACY* pode ser entendida como uma parábola do défice de 'publicidade'.

As contradições da Democracia/*demoCRACY*

demoCRACY tal como foi descrita acima, apresenta de uma forma muito literal o problema de justapor o ideal da democracia com as eleições e também o papel da abstenção no processo eleitoral:

the exercise of power requires a periodic and repeated contest; that the authority of those vested with power is created and re-created as a result of the manifestation of the will of the people.²⁹

²⁹ Lefort, Claude (1988), *Democracy and Political Theory*, Oxford: Polity Press, p. 25.

Lefort mostra-nos que o sufrágio universal é uma das instituições democráticas modernas que sujeita o poder a redistribuições periódicas. Enquanto que Mouffe afirma que tal institucionalização é desejável para criar igualdade entre os participantes, mas não deve haver localização privilegiada para a política. Em tal perspectiva, o político não está vinculado a estruturas legais, como sufrágios periódicos. Para além disso, tal como argumenta o filósofo Francês, Jacques Rancière, o sufrágio universal não é uma consequência natural da democracia ou a forma exclusiva das pessoas se fazem ouvir, mas sim a necessidade que algumas minorias têm de ‘ter o consentimento e exercer o poder em nome do povo’³⁰. As minorias a que Rancière se refere são proprietários que aplicaram o sistema da democracia representativa como a solução que iria servir o contínuo crescimento da população das cidades modernas. Mas de acordo com Rancière, este pseudo-problema, numérico, não é o verdadeiro fundamento do sistema democrático atual. A democracia representativa só reafirma a crença que Rancière tem, de que iremos sempre viver sob um qualquer tipo de regime oligárquico. Rancière explica que:

³⁰ Rancière, Jacques (2006), *Hatred of Democracy*, London, Verso, p. 54, tradução minha.

Our governments’ authority thus gets caught in two opposed systems of legitimating: on the one hand, it is legitimated by virtue of the popular vote; on the other, it is legitimated by its ability to choose the best solutions for societal problems. And yet, the best solutions can be identified by the fact that they do not have to be chosen because they result from objective knowledge of things, which is a matter for expert knowledge and not for popular choice.³¹

³¹ Ibid., p. 78.

Esta crítica às nossas sociedades neoliberais pós-democráticas, em cujos governos estão principalmente preocupados com decisões técnicas e escondem que essas são decisões políticas, parece estar ligada com a suspeita de que a participação é talvez um problema da democracia e que nos está a impedir de imaginar outras possibilidades. Assim, a exposição da hegemonia atual em torno da democracia não seria apenas a revelação de que a soberania do povo está limitada à participação em eleições periódicas, mas também que a democracia como remédio do próprio déficit democrático é também uma hegemonia contemporânea intransponível.

³² Dean, Jodi (2009), *Democracy and Other Neoliberal Fantasies*, Durham, Duke University Press, p. 18, tradução minha.

³³ Ibid., p. 49, itálico no original, tradução minha.

³⁴ Ibid., p. 52, tradução minha.

³⁵ Ibid., p. 94, tradução minha.

A teórica política feminista, Jodi Dean argumenta que ‘quando a democracia aparece tanto como condição da política e solução para o político’ não conseguimos imaginar diferentes formas de igualdade e solidariedade para além das oferecidas pela democracia³². Além disso, ela destaca que a ‘noção de que *não há alternativa* é um componente da ideologia neoliberal’³³. Tal como foi ilustrado através da concepção da esfera pública liberal segundo Habermas, o objetivo do governo é ‘a construção de sujeitos responsáveis, cuja qualidade moral se baseia no fato de que eles avaliam racionalmente os prós e os contras de uma determinada ação, em oposição a ações alternativas’³⁴. Assim, e justamente porque já sabemos o que precisa ser feito para melhorar a democracia – ‘criticar, discutir, incluir, e corrigir’³⁵ – nós não aceitamos as falhas atuais, nem imaginamos outro tipo de organização política. Para Dean não há nenhuma melhoria possível para o projeto democrático: ele é o que é.

Rancière, por outro lado, aponta a falácia de entender a democracia, quer como uma forma de governo ou como um tipo de sociedade. Não há possibilidade de constituição de um ‘nós’ comum, ou de cidadania radical, ou de governo a partir da ‘multitude’. Ou seja, para Rancière, nunca haverá um único princípio de comunidade, mas sim a multiplicidade de relações igualitárias, e que a instanciação constante da igualdade é o que podemos chamar de democracia. Isto é, a democracia é a luta para simultaneamente estender e reafirmar a igualdade e também para resistir à apropriação da esfera pública por parte do Estado da.

Abrindo aqui espaço para a suspeita de que a democracia, mesmo na sua forma mais radical e plural, pode não ser o horizonte que procuramos, como podemos reavaliar *demoCRACY*? Se a possibilidade dada ao participante de escolher ‘None of the Abo-

ve' na votação parece oferecer um espaço de crítica, onde o participante pode fugir à decisão e talvez até mesmo afirmar a não-conformidade com o assunto que está a ser votado; o mais provável é funcionar como uma válvula de escape de um sistema global disfuncional de representação da pluralidade de paixão presentes nas sociedades em geral, e, em última instância, não resultar numa experiência transformadora.

No entanto, *demoCRACY* também propõe tempo e espaço para considerar a função da opinião pública. De acordo com a esfera pública ideal de Habermas, que tem como objectivo mediar a sociedade e o Estado, e existente devido a uma necessária transparência de como o Estado funciona, a fim de poder ser submetido ao escrutínio público e à opinião pública, neste sentido *demoCRACY* recusa-se a constituir-se numa voz deliberativa e, portanto, mantém uma posição crítica. A urna não foi concebida para se traduzir numa voz regulamentadora. Não só porque não havia nenhum desejo de fazê-lo, nunca houve a intenção de recolher os votos, e muito menos de os contar, mas precisamente para expor a impossibilidade dos públicos se constituírem numa opinião pública deliberativa, tal como Warner argumenta. Esta impossibilidade através da indiferença é evidente no facto da abertura da urna estar bloqueada, expondo a participação como um placebo. O que implica, como Rancière salienta, que o voto serve mais para legitimar o processo em si do que para determinar preferências em termos de decisões coletivas. Daqui em diante, podemos dizer que os processos de legitimação que ocorrem geralmente por votação fazem parte do consenso democrático que a *demoCRACY* expôs.

Recapitulando usando agora uma lente diferente, a democracia usa estratégias para abordar o público, herdeiras das técnicas de estranhamento sugeridas pelo dramaturgo Alemão Bertolt Brecht, que num primeiro vislumbre fazem uma situação parecer muito familiar, mas num olhar mais cuidado perturbam as expectativas iniciais. Espera-se com isso, criar um novo ângulo que permita ao público participante ver o seu próprio papel no evento e, finalmente, na sociedade em geral. A cena reconhecível (uma votação), a atmosfera familiar (um festival – NSFS) e, finalmente, a sobreposição dos dois é fundamental para envolver o público na discussão da responsabilidade individual, o suposto derradeiro objetivo de *demoCRACY*. *demoCRACY*, tal como prescreve Brecht, distorce a suposta normalidade daquilo a que se refere, a urna está fechada, o que impede o participante de cumprir a tarefa: votar. O impedimento, juntamente com

a introdução da opção 'None of the Above', revelou não só a irrelevância do ato, mas também a indiferença da organizadora do referendo. Não importa o que se estava a votar, ou se realmente alguém votou. Não importa até se a urna foi vista. Tal como não importa, hoje em dia, a abstenção nas eleições, não importa se o público participou do referendo, pois eles estavam já à partida todos a participar do NSFS.

demoCRACY, vista geral



A partir desta perspectiva, e segundo Mouffe, *demoCRACY* é um exemplo perfeito de arte crítica, pela forma como suspendeu o ameno entendimento do último bastião das sociedades democráticas: o sufrágio universal. No entanto, se olharmos para *demoCRACY*, e a técnica de estranhamento usada, através da noção de ortopedia de Grant Kester poderemos ter um resultado diferente. Kester, que foca os seu trabalho na discussão de práticas artísticas dialógicas, é crítico em relação à utilização do antagonismo em relação à produção de arte e a problematização dos papéis criativo vs.

receptivo. Ele critica o uso de um modelo agonístico como sendo canônico e ortopédico. Para ele, o modelo agonístico tem o objetivo de causar desconforto e ruptura na compreensão por parte do público de uma situação particular que o artista escolheu abordar; o artista pode ser visto como tendo se posicionado no papel de um especialista que pode corrigir as visões distorcidas do público. Além disso, Kester argumenta, quando o modelo agonístico é aplicado superficialmente sem focar na especificidade de um determinado contexto, só para gerar impacto, o antagonismo perde a sua importância tática e acaba por alienar o público.

Kester, assim, adverte-nos, artistas, que as tentativas para aumentar a conscientização do público sobre algo que nós achamos que temos uma compreensão mais clara, é uma forma de comportamento ortopédico. Ou seja, é uma ação de correção de deformidades do corpo do público (e da alma), proporcionando-lhes muletas para se erguerem lá fora, fora da cena artística protegida, e se terem de pé, isto é: conscientes. Isto ‘coloca o artista numa posição de vigilância adjudicatória, desvendando e revelando a contingência de sistemas de significado aos quais o espectador de outra forma, submeter-se-ia sem pensar’³⁶. Kester, expõe assim, a noção do artista enquanto um privilegiado ‘provocateur’ que, por choque e/ou técnicas de interrupção desperta uma audiência de um estado soporífero para que possa agir sobre as suas construções sociais. Assim, o mesmo público composto por pessoas, que o artista não acredita que nas circunstâncias atuais podem ser capazes de pensar por si mesmas, tornam-se, por meio do mero encontro com a produção do artista, a fonte de todo o potencial político. Da mesma forma, a proposição de *demoCRACY* não é de todo surpreendente, que as eleições são insatisfatórias é um senso comum. Além disso, e independentemente de ser senso comum, a sensibilização efetiva para o fato de que as eleições não devem ser a única esfera da atuação civil não leva naturalmente à mudança de subjetividades, e muito menos à mudança social. O meu exemplar gesto artístico crítico sofre assim um volte-face quando o seu potencial subversivo se revela apenas como potencialidade e não como um dado adquirido.

A mudança política efetiva, segundo Grant Kester é: a transformação de protocolos, a construção de novos sistemas de valores e, finalmente, através de reivindicações de autonomia espacial, a criação de novas fronteiras entre público e privado. Alterações que ele acredita que começam com a ‘transformação da consciência individual ao longo do

³⁶ Kester, Grant (2011) *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in A Global Context*, Durham, Duke University Press, p. 33, tradução minha.

³⁷ Ibid., p. 205, tradução minha.

tempo', e não pode ser conseguida através do mero choque e estratégias de desestabilização³⁷. Kester argumenta que as estratégias de choque:

fail to account for the discontinuity between the presubjective regression ostensibly affected by avant-garde and the subjective states of agency and identity necessary to act on the insights achieved by this regression. The self that is disrupted, dislocated, or ruptured can't at the same time possess the coherence necessary to comprehend and internalize a new critical perspective.³⁸

³⁸ Ibid., p. 183-4.

A meio caminho entre as técnicas de choque de influência Brechtiana, que demonstram o modo correto de reação e comportamento perante uma experiência artística, e a dos defensores Rancièrianos de gestos indecíveis que refutam qualquer relação de causa e efeito, Kester argumenta em defesa de um outro tipo de prática que envolve uma observação cuidada do contexto e uma colaboração próxima entre artistas e público/participantes e a subversão das subjetividades neoliberais.

TATE e NSFS: Pluralismo, Mentiras e Arte Contemporânea

Tate Modern com a sua famosa entrada gigantesca, o 'Turbine Hall', onde NSFS foi realizado, tem como missão:

³⁹ Tate (2011), Tate Report 2010-11, [Online] Disponível em: <http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2011/> [Acesso a 8 Março 2011].

to promote public knowledge, understanding and enjoyment of British, modern and contemporary art by facilitating extraordinary experiences between people and art through the Collection and an inspiring programme in and well beyond [its] galleries.³⁹

Prometendo manter-se sintonizada com a atualidade e oferecendo experiências marcantes aos visitantes, a Tate criou uma visão que quer mais diversidade étnica e social, o que reflete a consciência da pluralidade do contexto britânico; pretende também posicionar-se globalmente, oferecendo exposições da sua coleção a instituições estrangeiras. No entanto, o discurso por trás dessa lógica de acessibilidade lê-se tanto como evangelismo artístico e institucional, no dever de expansão perpétua da Tate, e ao mesmo tempo como simples branding. Foi neste contexto auspicioso que NSFS foi realizado:

NO SOUL FOR SALE celebrates the people who contribute to the international art scene by inventing new strategies for the distribution of information and new modes of participation. Neither a fair nor an exhibition, NO SOUL FOR SALE is a convention of individuals and groups who have devoted their energies to keeping art alive. With free entrance and a rich program of daily activities, NO SOUL FOR SALE is a spontaneous celebration of the independent forces that live outside the market and that animate contemporary art.⁴⁰

⁴⁰ nosoulforsale (2010) Press release. [Online] nosoulforsale.com Disponível em: http://www.nosoulforsale.com/about_2010/press. [Acesso a 8 Março 2011].

Em resposta ao fato de que nenhum apoio financeiro foi dado pela Tate e setenta e duas iniciativas tiveram de angariar fundos para poder participar do festival, um dos seus organizadores, a comissária Cecilia Alemani declarou que:

What matters is how resources are distributed and who they support: the participants in “No Soul for Sale” can do a lot with very little, creating new spaces, and new, possible art worlds for other people to participate in. Rather than being about money or selling (...) is about hospitality and generosity.⁴¹

⁴¹ Alemani, Cecilia (2010), No Soul For Sale, [Online] Timeout. Disponível em: <http://www.timeout.com/london/art/article/1105/NO-SOUL-FOR-SALE> [Acesso em 18 Maio 2011].

Mas o que acontece quando uma instituição como a Tate, que tem um forte efeito sobre como a forma como os britânicos olham para a arte, se comporta de uma maneira completamente não-institucional e apresenta um programa que é cúmplice da crescente precarização de artistas e produtores culturais?

O comissário britânico Charles Esche questiona o papel das instituições de arte, quando confrontado com a necessidade de lutar pela subsistência no mesmo terreno com outras formas de entretenimento cultural. Ele conclui que:

Perhaps only as identified and acknowledged spaces of “democratic deviance” can cultural palaces be justified at all in the twenty first century, not least to the culturally active themselves.⁴²

⁴² Esche, Charles (2004), “What’s the Point of Art Centres Anyway? – Possibility, Art and Democratic Deviance”, [Online] Republicart.net, Disponível em: http://www.republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm [Acesso em 4 Fevereiro 2011].

Afirmando o papel das exposições de artes visuais como privilegiado para a promoção de ‘democratic deviance’, componente essencial de uma verdadeira democracia, e, ao mesmo tempo, como sendo a única fundamentação para a existência das grandes instituições artísticas. O que faz com que essas instituições sejam realmente

⁴³ Sheikh, Simon (2004), "Representation, Contestation and Power, The Artist as a Public Intellectual", [Online] republicart.net. Disponível em: http://www.republicart.net/disc/aap/sheikh02_en.htm [Acesso em 10 Janeiro 2011], tradução minha.

⁴⁴ Ibid., tradução minha.

democráticas é que elas realizam um tipo de democracia que é crítica de modelos existentes, principalmente aqueles em uso pelos aparelhos de Estado, consequentemente tornando-se relevante para esses mesmos aparelhos e, assim, por ser útil, são meritórias de financiamento público. Ainda assim, e sobre o papel das instituições de arte, o comissário Simon Sheikh defende que é crucial que comecemos a compreender 'os espaços dedicados à arte – as instituições – como "esferas públicas"' ⁴³. Que devem ser entendidas como múltiplas, isto é, 'conflituais e uma plataforma para subjetividades, políticas e economias diferentes e opostas: como um "campo de batalha"' ⁴⁴. Esta esfera pública, inspirada na esfera pública agonística de Chantal Mouffe, é onde o consenso não é o objetivo principal, mas a difusão de diferentes formas de pensar e fazer. De acordo com Sheikh o papel que as instituições de arte devem ter é: serem lugares para a democracia, para a realização de posições conflituosas, ou seja, serem um lugar para o estabelecimento conflituoso de diferentes hegemonias, cujo estabelecimento é sempre provisório, como afirma Mouffe. Este 'agonismo eterno' implica, então, que as diferentes interpretações sobre o que é um terreno comum para as diferentes partes envolvidas - que, neste caso, pode até ser diferentes definições do que é arte, como deve ser percebida ou valorizada - é o que está em jogo.

Neste sentido, podemos perceber a encenação de NSFS como uma demonstração de pluralismo, no seu sentido radical, por parte da Tate. A abertura de um espaço agonístico, onde a apresentação de um festival sob a aparência de uma feira de arte anti-capitalista está em antagonismo com as políticas de apoio de instituições de arte, como a Tate, que veem a maioria da sua receita vinda através de patrocínios de grandes corporações e vendas de merchandising. Promovendo, consequentemente, o encontro de diferentes modos e magnitudes de envolvimento no mundo da arte. Mas, se seguirmos o estudo feito por Luc Boltanski e Ève Chiapello da forma como o capitalismo atual, não há nada mais em sintonia com o capitalismo tardio do que o modelo de auto-empresendedorismo encontrado no festival. NSFS, onde, exatamente o que foi reivindicado como não estando para venda, a alma, é na verdade hoje em dia o cerne das trocas capitalistas. Pois, o trabalho intelectual é o modelo atual de valorização. O capitalismo, na sua forma atual toma a mente, a linguagem e a criatividade como a principal ferramenta para a produção de valor. Assim, mesmo se nenhum dinheiro foi trocado, e aparentemente nenhum trabalho

foi investido, na sua forma alienada, as nossas almas foram exploradas, e paradoxalmente, como o é sempre o capitalismo, para nosso próprio benefício.

NSFS acabou por atrair protestos e antipatia, por grupos como Making a Living (MAL) e Liberate Tate. Para me concentrar apenas no primeiro, no meio de um festival onde nenhuma outra troca seria feita, para além da simbólica, MAL pediu a todos para abordar o ‘elephant in the room’, e discutir o fato de que os artistas não estavam a ser pagos pelo seu trabalho. Juntamente com o acolhimento do protesto pelo grupo de comissários como crítica institucional, a simpatia dos participantes do evento, ao invés de verdadeira solidariedade, apenas confirmou o consenso em torno do apoio às artes, e a expectativa de que os jovens artistas devem trabalhar de graça enquanto constroem as suas reputações.

Assim, podemos afirmar que, se a participação e a soberania do povo é o imaginário democrático da política, NSFS é o imaginário democrático da Tate, ou seja, inovação e inclusão. Sendo estes imaginários, necessários para a nossa afiliação com as instituições e nosso reconhecimento da Tate como uma instituição autenticadora dentro das artes. A Tate, portanto, precisa reafirmar constantemente a sua potencial abertura e expor que a própria base do que é exibido e que constitui a sua coleção é a sedimentação de uma rede de práticas artísticas e iniciativas de pequena escala, que representam uma verdadeira pluralidade do que é arte. Isso pode ser visto, de acordo com as palavras de Marchart, como revelador do que se encontra sob a concepção naturalizada do que se entende como arte, e colocado na coleção da Tate. Em outras palavras, revelando que o que se entende como a arte é fruto de discórdia. Esta revelação, de acordo com Marchart, constitui o surgimento de uma esfera pública. No entanto, ao levar esta justaposição às suas últimas consequências, é preciso examinar se as pequenas iniciativas convidadas pelo NSFS propuseram uma prática artística que estava em antagonismo àquela simbolizada pela Tate. Eu diria que não, e tendo o meu próprio projeto como exemplo. *demoCRACY*, tal como NSFS, não propôs um modelo de produção, distribuição e fruição de arte radicalmente diferente. O consenso exposto, e em parte através dos protestos de MAL, foi aquele de que NSFS faz parte: o consenso hegemónico da arte. Que será explicado a seguir, mais uma vez, olhando particularmente para *demoCRACY*.

Qual é o consenso do mundo da arte?

Como foi mencionado *demoCRACY* revelou um consenso democrático baseado na correspondência entre democracia e o voto. No entanto, podemos perguntar se *demoCRACY* em si, promove e reafirma um outro consenso, que diz respeito à forma como um projeto de arte crítica se deve apresentar dentro e em relação às instituições de arte. Distorcendo conscientemente o princípio hegemônico de Mouffe, como é que *demoCRACY* funciona se tivermos em conta que também há uma hegemonia muito particular no mundo da arte? Ainda podemos entender *demoCRACY* como contra-hegemônica? Será que também ofereceu uma posição de divergência? A fim de examinar essas questões, precisamos primeiro entender qual é o consenso que está atualmente em funcionamento no mundo da arte.

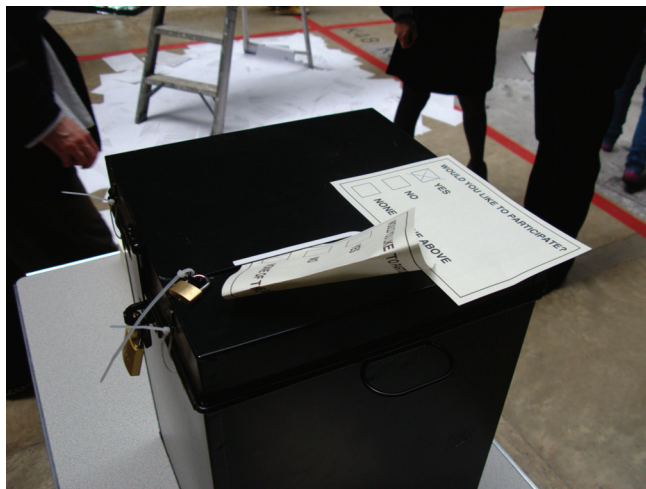
O Trabalho do historiador e crítico de arte Stephen Wright pode ser muito útil como ponto de partida. Em busca de uma ontologia da arte, Wright argumenta que a obra de arte é convocada no centro de uma poderosa triangulação, cujos vértices são: autor, objeto e espectador⁴⁵. Esta é a estrutura que permite que a arte apareça como tal. Esta moldura, para ele, é performativa porque tem o poder de transformar objetos comuns em arte (veja-se como exemplo o *ready-made*), ou seja, operando uma mudança ontológica. O coeficiente de visibilidade de uma obra de arte, isto é, a sua existência e percepção como tal, só é possível hoje em dia mantendo alguma relação com pelo menos um desses três vértices. Para Wright, a elevação ao estatuto de obra de arte, tanto de coisas recém-produzidas (objetos, eventos, gestos, etc., pois o campo da arte é atualmente absolutamente inclusivo) como da apropriação de coisas existentes, tem também um caráter limitativo, as coisas tornam-se simplesmente arte e impedem o potencial transformador da arte.

⁴⁵ Wright, Stephen (2007), "Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture", [Online] eipcp.net. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069#redir> [Acesso a 7 Abril 2011].

Para Wright é essencial focarmos a nossa atenção nos modos de recepção da arte, de forma a questionar a figura do espectador enquanto contemplador, isto é, figura passiva; Wright propõe que pensemos na figura de usuário em vez de espectador. Esta posição é bem diferente da experiência brechtiana que pretende transformar os espectadores em atores, diferente também do ponto de vista de Rancière, que define a figura do espectador como potencialmente ativa à partida. Posição esta, a de Rancière, que dilui a função política da arte, isto é, não estando localizada nem na ação especí-

fica do artista (como em Brecht), nem no conteúdo/forma específico da arte (como em Mouffe), mas que acontece entre ‘narrador’ e intérprete através de uma coisa, a obra de arte. Seguindo os passos de Rancière, para Wright, o potencial político está no uso que se dá à arte, e esse uso é o que poderia determinar o que é e o que não é arte, como está irá circular e ser preservada⁴⁶. Substituir o espectador pelo usuário, para Wright tem a capacidade de destruir ‘binários obsoletos como autor e espectador, produção e recepção, autores e leitores’⁴⁷. A posição de Wright é aqui útil para definir a atual hegemonia nas artes, isto é, o que é geralmente entendido como o mainstream (corrente). Por isso, é em relação com este modelo triangular, onde a obra, autor e espectador desempenham os seus papéis designados para validar uma prática como arte, que eu vou examinar *demoCRACY* como sendo ou não contra-hegemônica.

demoCRACY (2010)



A Contra-hegemonia de *demoCRACY*

Nos termos do que foi acima discutido, *demoCRACY* foi criada dentro- e reafirmou uma certa hegemonia da arte. Que é a conjunção da autonomia da obra de arte e a autoridade da personalidade artística. Para demonstrá-lo, só precisamos de nos concentrar num dos vértices do triângulo de Wright: a autoria. Na *demoCRACY* uma artista individual cria um projeto que tem a intenção de acordar o público da dormência da vida quotidiana. Mais precisamente, *demoCRACY* é o resultado do convite a

⁴⁶ Estou conscientemente a ignorar o que divide Wright e Rancière, no que diz respeito à análise da política da arte, pois Wright querendo ser crítico da situação atual, acaba por ser prescritivo, definindo o que entende como uma boa prática artística; posição criticada por Rancière, pois como este último afirma, a arte pode contribuir para a produção de novas configurações do sensível, mas não pode prever e calcular o seu próprio efeito.

⁴⁷ Wright, Stephen (2007), "Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture", [Online] eipcp.net. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069#redir> [Acesso em 7 Abril 2011], tradução minha.

⁴⁸ Onde eu como criadora de demoCRACY ganho de legitimidade como Carla Cruz, artista individual, por ter sido convidada para o projeto expositivo *Unsurpasable Horizons* (2010) de Amado e Oliveira, que por sua vez ganham legitimidade como comissários independentes ao terem sido convidados pela equipa de NSFS; este festival, por sua vez, também confere legitimidade aos seus organizadores ao ser recebido por um dos mais importantes espaços de arte contemporânea, a Tate Modern.

uma artista individual (Cruz), por uma dupla de comissários (Amado e Oliveira), que por sua vez está a responder ao projeto (NSFS) que uma segunda equipa de comissários (Alemani, Gioni, Catelan) propôs para uma galeria de arte (Tate) que está, em si, sob a direção de um comissário (Serota). Ao revelar a genealogia de *demoCRACY*, o que também é visível é a forma como cada etapa do processo funciona como um dispositivo de legitimação do anterior.⁴⁸



demoCRACY (2010)

Hoje em dia a/o artista é visto como uma figura privilegiada nas nossas sociedades democráticas ocidentais; o comissário Simon Sheikh, por exemplo, define o artista como:

a specific public figure that can naturally be conceived in different ways, but which is simultaneously always already placed or situated in a specific society, given a specific function.⁴⁹

⁴⁹ Sheikh, Simon (2004) "Representation, Contestation and Power, The Artist as a Public Intellectual", [Online] republicart.net. Disponível em: http://www.republicart.net/disc/aap/sheikh02_en.htm [Acesso a 10 January 2011].

Função que de acordo com Sheikh é a de ser um intelectual público. Sheikh pede-nos para compreender os intelectuais, como 'produzindo um público através do modo como se dirigem ao outro e como estabelecendo de plataformas para contra-publicos'⁵⁰. Referindo-se à obra de Warner, Sheikh acredita que este intelectual público já não é a figura racional desinteressada da esfera pública literária burguesa (de Habermas), mas alguém que tem um interesse particular nas discussões. Assim, o

intelectual público de hoje não reproduz uma esfera pública universal racional, mas produz uma diversidade de públicos. A criação de redes e contra-públicos alternativos é o que Sheikh pensa ser a função do artista, que anda perto da perspectiva de Mouffe (em que a arte cria espaços públicos agonísticos); estes espaços podem ser entendidas como operando em desacordo com o atual senso comum. Neste sentido, NFSF pensar ser um contra-público, como sendo, nas palavras de Warner, um espaço ‘de circulação na qual se espera que a poesis da criação da cena [e.g. artística] será transformadora, não apenas replicativa.’⁵¹

A noção de artista de Sheikh, como uma figura privilegiada, decorre de leituras como Roland Barthes, em que a ‘morte do autor’ dá origem ao nascimento do leitor, ou segundo o que Rancière propõe: a equalização de ambos numa sociedade de narradores e tradutores, e também da leitura de Foucault em *O Que é Um Autor?* :

We are accustomed (...) to saying that the author is the genial creator of a work in which he deposits, with infinite wealth and generosity, an inexhaustible world of significations. (...) [T]he author is not an indefinite source of significations which fill a work; the author does not precede the works; he is a certain functional principle by which in our culture, one limits, excludes, and chooses; in short, by which one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, decomposition, and recomposition of fiction.⁵²

Na verdade, como podemos, em face desse entendimento, propor a figura do artista como privilegiada? Foucault propõe a visão de uma cultura:

in which the fictive would operate in an absolute free state, in which fiction would be put at the disposal of everyone and would develop without passing through something like a necessary or constraining figure’.⁵³

No entanto, não devemos esquecer, que Foucault também adverte que será sempre necessário um qualquer sistema de delimitação. Além disso, como Sheikh afirma, Foucault não quer eliminar o autor, apenas a sua função de legitimação da obra. Assim, esta poderá ser uma questão de transformar esse sistema num sistema contingente, ou a forma como o autor funciona nesse sistema, em que o papel ativo e transformador não

⁵⁰ Ibid., itálico no original, tradução minha

⁵¹ Warner, Michael (2002) “Publics and Counterpublics”, *Public Culture*, vol.14, nº 1, Duke University Press, p. 88, tradução minha.

⁵² Foucault, Michel (1969), *What is an Author?*, p. 118-119.

⁵³ Ibid., p. 119.

Referências bibliográficas

Aleman, Cecilia (2010), No Soul For Sale, [Online] Timeout. Disponível em: <http://www.timeout.com/london/art/article/1105/NO-SOUL-FOR-SALE> [Acesso em 18 Maio 2011].

Cruz, Carla, (2010), *demoCRACY*, instalação, coleção da artista.

Dean, Jodi (2009), *Democracy and Other Neoliberal Fantasies*, Durham, Duke University Press.

Esche, Charles (2004), "What's the Point of Art Centres Anyway? – Possibility, Art and Democratic Deviance", [Online] Republicart.net, Disponível em: http://www.republicart.net/disc/institution/esche01_en.htm [Acesso em 4 Fevereiro 2011].

Fraser, Nancy (1990), "Rethinking the Public Sphere: a Contribution to the Critique of Actual Existing Democracy", *Social Text*, No. 25/26, Duke University Press.

Habermas, Jürgen (1989), *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Polity Press.

Howarth, David (2004), "Hegemony, Political Subjectivity and Radical Democracy", Laclau: A Critical Reader. Eds. Critchley, S. and Marchart, O. London, Routledge, pp.

Hutchinson, Mark (2008), "Which Public?", *Art as a 'Public' Issue*, [Online] Disponível em: <http://www.situations.org.uk/events/art-public-issue/> [Acesso em 14 Novembro 2009].

Kester, Grant (2011) *The One and The Many: Contemporary Collaborative Art in A Global Context*, Durham, Duke University Press.

Lefort, Claude (1988), *Democracy and Political Theory*, Oxford, Polity Press.

Mouffe, Chantal (1993), *The Return of the Political*, London, Verso.

esteja vinculado a um único indivíduo. A legitimação do discurso da arte não seria, portanto, apanágio do artista. A legitimação seria adquirida segundo as mesmas linhas da constituição de um contra-público, onde o fato de que um discurso/obra contribui para a constituição de um público não é tanto um privilégio que a coisa tem em si mesma, mas muito mais a condição de um público predisposto a emergir. Autoria e ação transformadora estaria assim menos ligada a um criador individual e mais à apropriação coletiva da coisa criada. Como na figura de usuário de Wright.

A pergunta da *demoCRACY*: 'Do you Want to Participate?' era, também, autorreferencial, e revelou a incerteza da autora em relação à edificação da arte, representada por NSFS na Tate. A pergunta feita por *demoCRACY* também é sobre o que está em jogo quando um/a artista escolhe participar invés de ser um outsider. Isto problematiza simultaneamente o consenso da arte, o meu próprio papel, e as táticas usadas em relação ao público. No entanto, mesmo assim *demoCRACY* não vai longe o suficiente; não propõe uma alternativa. *demoCRACY* não só revelou um determinado consenso, o democrático, mas também um consenso na esfera artística. De acordo com o papel que Mouffe atribui à arte crítica, *demoCRACY* é exemplar, no entanto, *demoCRACY* não apresentou uma divergência, de facto mas apenas simbólica e, assim, fica aquém da sugestão de um verdadeiro espaço público. *demoCRACY* não propôs um modo diferente de abordar o público, não questionou a função do autor e a custódia deste sobre a ação crítica e transformadora, além disso também não propôs um modo diferente de recepção ou uma maneira diferente de entender e experimentar um gesto artístico.

Conclusão

Levando a teoria dos processos hegemônicos até a sua última consequência receio que a esperança que Mouffe deposita nos gestos simbólicos que a arte e os seus autores propõem é vã. Uma prática que poderia abrir uma esfera pública através do modo de abordar o público, que poderia chamar-se contra-hegemônica e divergente, precisaria posicionar-se como um contra-público na definição de Warner. Seria necessário posicionar-se contra o que é atualmente entendido como arte, e propor um modo diferente de nos associarmos em torno das produções que chamamos artísticas, desafiando as fronteiras e as noções do que é um gesto artístico, um autor, e um participante/público. A crítica, seria preciso ser realmente antagônica e não apenas simbólica. Neste sentido, nem *demoCRACY*, nem NSFS geraram uma verdadeira alternativa àquilo que a Tate representa, enquanto referência de normalidade nas artes. O espaço público, que Marchart acredita que surge quando se rompe o consenso, e que é realmente desagregador, só surge na seguinte perspectiva: através de um desentendimento na prática do que a interpretação atual da arte. Ou seja, um processo contra-hegemônico não pode apenas revelar a hegemonia corrente, têm também que agir sobre ela, isto é, tentar substituir essa hegemonia por uma outra, que se crê mais justa.

Carla Cruz (2012)

- (2000), *The Democratic Paradox*, London, Verso.
- (2002), *Politics and Passions*, CSD Perspectives Bulletin.
- (2005), “Some Reflections on an Agonistic Approach to the Public”, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Eds. Latour, B. e Weibel, P., Cambridge, MIT Press, pp.
- (2007), “Artistic Activism and Agonistic Spaces”, [Online] *Art&Research*, Vol. 1 Nº 2, Summer 2007, Disponível em: <http://artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html> [Acesso em 22 Novembro 2011].
- (2008) “Art and Democracy: Art as an Agonistic Intervention on the Public Space”, *Open: Art as a Public Issue*, Rotterdam: Open no. 14, Nai Publishers SKOR, pp.
- (2011), “Democracy Revisited (In Conversation with Chantal Mouffe)”, *The Nightmare of Participation*, Ed. Miessen M., Berlin: Sternberg Press, pp. 105-159.
- nosoulforsale (2010) Press release. [Online] nosoulforsale.com Disponível em: http://www.nosoulforsale.com/about_2010/press. [Acesso em 8 Março 2011].
- Rancière, Jacques (2006), *Hatred of Democracy*, London, Verso.
- Sheikh, Simon (2004), “Representation, Contestation and Power, The Artist as a Public Intellectual”, [Online] *republicart.net*. Disponível em: http://www.republicart.net/disc/aap/sheikh02_en.htm [Acesso em 10 Janeiro 2011].
- Tate (2011), *Tate Report 2010-11*, [Online] Disponível em: <http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2011/> [Acesso em 8 Março 2011].
- Warner, Michael (2002), “Publics and Counterpublics”, *Public Culture*, vol.14, Nº 1, Duke University Press.
- Wright, Stephen (2007), “Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture”, [Online] *eipcp.net*. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069#redir> [Acesso em 7 Abril 2011].

O JOGO FAITES VOS JEUX, MESSIEURS!

CASTRO, RICARDO



O jogo é um caminho sem fim previsível, é uma perda, é um ganho. Tem constantemente uma tensão daquilo que é claro e lúcido, daquilo que se esconde, daquilo que aclara. É um vampiro em forma de comportamento. AQUELE QUE É MORTO DENTRO DA VIDA. O jogo pode ter uma presença fugidia, quase como se estivesse em permanência morto, doente e recuperado. (Blanchot)

O jogo não se propõe a agradar qualquer público – de circunstância ou não. Preza grupos de espectadores especializados porque a consciência alheia é sempre demasiado alheia. Porém, o jogo é feito por aquele a quem a sociedade atribui mais perigo, o indivíduo de pensamento livre.

O jogo é frequente, não tem corpo editorial, é inconstante. Da sua persistência apenas se retira a imprevisibilidade ou um formulário por preencher, e que nunca vai ser preenchido. É um teste frequente, tem arpões e balas, mas o jogo joga sempre por cima.

O jogo garante o imprevisível, e não existe para ostentar qualquer ideologia, mas tal pode acontecer. É um pequeno vírus. Ajuda a terminar com as fronteiras entre aquele que vê e aquele que age. O espectador, às vezes, percebe melhor o jogo do que aquele que está a jogar. (Horace Walpole)

O jogo estuda o ambiente, as emoções e o comportamento dos indivíduos, e transforma o que toca em nómada.

São estes os dados deste jogo. E o jogo tem sempre 2 pólos: ou contra uma amante, ou contra um companheiro, ou contra deus ou contra satanás. Um homem que joga, acha

INTERVENÇÃO INTERCULTURAL EM ESPAÇO PÚBLICO

no jogo as maneiras de vencer o que existe de pior no jogo. (Bataille) É o jogo entre a besta e o anjo, entre a vertigem e a criação – o jogo poético, por exemplo. Baudelaire foi o primeiro grande jogador: não há vida sem o encanto do jogo. Primeiro estar lançado a ele, e depois estar consciente da preguiça e da lucidez, do vício e do aborrecimento.

O trabalho sério produz os bons costumes, mas o jogo do poeta é não ter esse trabalho. O jogo poético são delírios, o jogo político é a Constituição encadernada com lixa de ferro.

O jogo é o Mário de Sá Carneiro a disparar sobre a multidão – 10 anos antes de Breton.

O jogo pode ser uma luta cega, como a luta de classes. Mas a luta de classes tem sempre um vencedor, que é quase sempre o mesmo. Neste caso, um sujeito que fique a meio do jogo pode ser mesmo assim o vencedor. Ou aquele que saiba quando é que o deve abandonar.

Os jogos possíveis hoje são diferentes. Passaram a ser organizados e vigiados, é mais difícil ser errante.

Só o segredo isola este jogo e mantém-no vivo. É o último reduto de criação e recriação, onde tudo pode ser poesia, depois das nossas ruas terem ficado mais apertadas.

Não interessa onde é o jogo e como o é: é o jogo da pequena edição, da técnica rarefeita, do olho isolado – por isso, não havendo jogo, ficamos mais sozinhos. O jogo é uma procura incessante de assuntos que já lá estão prontos a serem esquentados.



Como numa rua de sentido único, é preciso instrução para nos perdermos. (Walter Benjamin)

E como mostrara já Sade, a bondade num jogo é apenas artifício.

Ricardo Castro

“Nos habíamos olvidado no sólo de nuestro país y de nuestra cultura sino también de nuestra familia, del pasado, del futuro que habíamos esperado, porque como los animales, estábamos reducidos al momento presente” Primo Levi.

Vivimos en una sociedad, homogenizada por el espectáculo, que se caracteriza por la alteración de las coordenadas espacio-temporales (que son las que organizan la experiencia de la realidad), reemplazándolas por una acumulación caótica de imágenes mediáticas que consiguen hacer fluir la información con total instantaneidad y simultaneidad. Todo ello en un intento de que los flujos de imágenes que recibimos intercambien sus contextos creando una yuxtaposición de momentos y una sincronidad de registros. De este modo, se persiguen dos objetivos: uno, descontextualizar las imágenes con lo que se consigue un “aplanamiento” de la mirada, la cual ya no es capaz de distinguir ni diferenciar entre el cúmulo de mensajes recibidos; y dos, una “deshistorización” de la experiencia, consecuencia de unas sociedades cada vez más transparentes, donde los redoblamientos de la información conducen a una hipervisibilidad de lo real por sobre-exposición de las imágenes. Con eso lo que se pretende es la creación de una ficción sin contenido en un tiempo y un espacio sin relieve, debido a la uniformización y a la homogeneización de los procesos de información. Como consecuencia de este devenir, los medios de comunicación de masas están perdiendo su función primigenia para convertirse en un arma, sutil pero eficaz, que amenaza la memoria y acrecienta el olvido.

Estamos inmersos en un proceso en el que la sociedad actual ha empezado, poco a poco, a perder la capacidad de retener su propio pasado y su sentido del devenir histórico. Estamos iniciando un largo trayecto de transformación de la realidad en imágenes, en las que se potencia la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos que desarticulan las continuidades temporales, creando una experiencia de significantes materiales aislados, desconectados y discontinuos que no pueden unirse en una secuencia temporal coherente. Con ello se consigue que la experiencia de la temporalidad (lo que conforma el tiempo humano: el pasado, el presente, la memoria, la sensación existencial o experimental del tiempo) se rompa y se carezca de la sensación de continuidad temporal. Se adquiere así una concepción esquizofrénica del tiempo donde ya no se tiene ni historia ni futuro, donde todo es presente; caminamos hacia un tiempo que se quiere homogéneo, continuo y lineal. Para conseguirlo se crean sofisticados mecanismos de control de la memoria colectiva, se favorece una saturación de la información que produce gran confusión y se potencia la hegemonía de una memoria única.

ESPACIO PÚBLICO Y MEMORIA

CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G.

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA
DE VALENCIA

Todo esto es especialmente grave porque, sin memoria no podríamos contar nuestras experiencias a los demás y ni siquiera a nosotros mismos; la memoria es el andamio, la estructura que organiza y da cuerpo a nuestras vivencias. Seguramente no podríamos vivir sin memoria. Ahora bien, no nos sirve una memoria entendida como una secuencia reconstitutiva de un pasado lineal; al contrario, necesitamos una memoria comprendida como un núcleo de temporalidades entrecruzadas por ritmos disímiles y contradictorios que pugnan en el desarrollo del tiempo. La memoria no es el pasado consignado en una narrativa histórica dueña de su sentido (único y definitivo), sino una temporalidad inconclusa abierta a múltiples reescrituras del pasado. Ya que el tiempo no permite ser medido ni acotado de forma clara pues posee discontinuidades, superposiciones y heterogeneidades que permiten que lo que haya ocurrido esté presente también ahora (un tiempo que acumula lo que ha ocurrido, lo que podría haber ocurrido o todo cuanto nos imaginamos que fuera posible que ocurriera). El tiempo considerado como la experiencia de un recorrido, una experiencia que diluida a lo largo de la existencia ayuda a conformar nuestra identidad. En este sentido, la memoria se constituye como un palimpsesto, un eco, un estallido de imágenes, un campo de intensidades que nos traen recuerdos o las conexiones que ellos desencadenan; una sobreimpresión de diferentes imágenes que tiene como consecuencia la creación de otras.

Entendida de este modo, la memoria nos permite aprehender, retener y conservar el conocimiento, tiene la pretensión de ser fiel al pasado y luchar contra el olvido, de arrancar algunas briznas del recuerdo a la rapacidad del tiempo. Visto así, es evidente que la memoria es un elemento fundamental en la constitución de la identidad personal y colectiva. Por un lado, la memoria individual que con su carácter discontinuo, fragmentario, disperso, plural y selectivo, nos es necesaria para decir nuestro presente y esbozar quienes somos en cada momento. Y que para ser entendida debe ser situada dentro de un amplio contexto cultural mediatizado por la memoria sancionada institucionalmente. Por otro lado, paralelamente, la memoria colectiva no sólo nos ayuda a resucitar el pasado, sino que también lo representa y nos obliga a asumir las responsabilidades que de él se desprenden. Es necesario señalar que la memoria colectiva está limitada por las instituciones sociales y por el criterio que éstas emplean al privilegiar ciertos aspectos y excluir otros. Pues, no olvidemos que la memoria está culturalmente organizada por las preferencias de aquellos que poseen el poder para definir el pasado. Estamos convencidos que de la interacción de ambas memorias el

individuo se constituye como ser humano. Pero a pesar de su importancia, de que gran parte de la identidad de una persona reside en su memoria, que mediante ella nos adaptamos al mundo y nos constituimos como parte de una cultura, no debemos olvidar que la memoria es un legado vital y, al mismo tiempo, problemático que puede llegar a ser vivido, en numerosas ocasiones, como una verdadera carga.

De todos modos, lo que aquí nos interesa no es tanto una discusión más o menos abstracta o metafísica sobre el paso del tiempo y la huella que este deja en el ser humano, como el que a través de la memoria se puedan reconstruir las experiencias vividas, reflexionar sobre el sentimiento de pérdida y evocar la presencia obsesiva de la muerte. Por eso, en este inicio de milenio, de una época a recordar y a olvidar, adquiere tanta importancia la obra de artistas como **Rogelio López Cuenca** (Málaga, España, 1959), porque su trabajo no es un simple proyecto de rememoración de lo desaparecido, sino que se refiere a un análisis de lo olvidado, tanto por la amnesia oficial (cuando fabrica una historia que anula ciertas personas o acontecimientos y ensalza otros), como por la memoria personal (al marginar u ocultar determinadas cuestiones). Muchos de sus proyectos tratan de ser fragmentos de humanidad sin ningún deseo de nostalgia, desean ser la constatación de una memoria todavía viva que trata de poner en evidencia la distancia esquizofrénica que muchas veces aparece entre pasado y memoria. Paralelamente, gusta de constituir una especie de inventario genérico (de objetos, materiales, fotografías, documentos y archivos que conserven la memoria de las personas ausentes, que nos hablen de una vida pasada) en el que se relacionan activa y profundamente la memoria social y la memoria íntima, la memoria política y la memoria artística. Rogelio López Cuenca sabe que los seres humanos estamos hechos de tiempo y que lo que permanece es la memoria y las imaginaciones que somos capaces de urdir con esa memoria. Por eso, muchas de sus obras son como residuos de información que nos hablan del exilio y de la pérdida, de la desaparición, de la muerte (de esa muerte a la que interrogamos a través de las huellas que permanecen de los que ya no están) y de la culpa de las tragedias individuales y colectivas de una época excesivamente bárbara; vestigios de una ausencia presente que se debaten en ese intersticio que se vislumbra entre la identidad y el poder, la voz y el silencio, la ausencia y la presencia. Tal vez, esta constante necesidad de recuperar la memoria que tenemos los seres humanos, no sea más que un oculto deseo de resistencia a la muerte, de miedo a la pérdida de identidad, un ejercicio tenso que va de los recuerdos al olvido.

Como el propio RLC manifestó en una entrevista, “La memoria me parece interesante como mecanismo puesto al servicio de la elaboración de identidades. La memoria se construye mediante un más o menos cuidadoso (en cuanto a intenciones) o accidentado (por lo que respecta a los resultados) proceso de selección de determinados elementos (personajes, lugares y eventos históricos o míticos), selección que implica, evidentemente el olvido intencionado o no, consciente o no, de otros elementos, cuya contemplación o inclusión en esa narración tendría innegables consecuencias en la imagen construida, aceptada y propagada de “lo que fuimos”.

Es difícil no estar de acuerdo con su punto de vista y no considerar que la actitud ante la memoria y el olvido es ambivalente y contradictoria ya que, la memoria es un instrumento maravilloso pero falaz. Pues, permanentemente, nos encontramos en ese espacio intermedio, en esa vigilia, que se sitúa entre el recuerdo y el olvido. Así, muchas veces, los recuerdos tienden a borrarse o a modificarse, se aumentan, se mitifican, se incorporan elementos nuevos o se maquillan los existentes con el transcurso de los años. Además, aparecen mecanismos que falsifican de manera grave la memoria en determinadas ocasiones tales como las originadas por los traumas, las represiones, los distanciamientos, los estados anormales de la conciencia... Podemos decir que existe una lenta pero constante degradación de las fronteras que delimitan los contornos, que éstos se hacen cada día más confusos. Parece ser que el deber de la memoria se enuncia como una exhortación a no olvidar pero, paralelamente, rechazamos el espectro de una memoria que no olvida nada, que lo almacena todo, ya que nos parecería monstruosa; no se llegaría a entender una memoria sin olvido, por ello es necesario encontrar un equilibrio entre ambas. Así, el olvido podría ser el desafío que se opone a la ambición de infabilidad de la memoria: por un lado, el olvido nos da miedo (especialmente, si hablamos de un olvido definitivo), lo sentimos como una amenaza, lo deploramos como un síntoma de envejecimiento o de muerte, es una de las imágenes de lo ineluctable, de lo irremediable; sin embargo, por otro lado, nos parece una pequeña alegría la posibilidad de olvidar ciertas cosas o determinadas situaciones no excesivamente placenteras. Ambos, memoria y olvido, están tan íntimamente ligados en la existencia humana que llegan a ser una condición del otro y viceversa.

La memoria la construimos con los fragmentos escogidos y dispersos de una experiencia que se pierde pero, debemos ser conscientes de que el recuerdo no es la vivencia en sí,

que lo que queda es la huella, la reapropiación e interpretación más o menos cercana de lo que ha ocurrido, es decir, la experiencia de la pérdida de la misma. Por tanto, lo que queda inscrito en la memoria, no es tanto el recuerdo, como las huellas, los signos de la ausencia. Por esta razón, debemos desacralizar la memoria, y llegar a entender realmente (como decíamos anteriormente) que uno de los aspectos fundamentales de la misma es su carácter selectivo, que de la interacción de olvido y conservación surge eso que denominamos memoria y que constituye nuestro anclaje en el tiempo, aquello que nos da una cierta continuidad e impide que nos quedemos aislados en un momento, atrapados en un instante sin sentido (sin pasado ni futuro) que cambia constantemente. Por esta razón, la cuestión no será decidirse por la memoria u el olvido (vana disyuntiva) sino el ver cómo se recuerda y el preguntarse cómo se olvida. Tanto el hecho de olvidar como el de recordar necesitan de una labor de selección: nuestra memoria quedaría colapsada si conservásemos todas las imágenes, lo interesante es lo que queda de todo el cúmulo de experiencias, lo que ha sobrevivido a la erosión provocada por el olvido. Es el olvido el elemento realmente vivo, el que ocasiona y crea nuevas situaciones; en definitiva, el recuerdo es el producto de la acción del olvido.

En este sentido y como escribió el antropólogo francés Marc Augé, “... no se olviden de olvidar a fin de no perder ni la memoria ni la curiosidad. El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles”¹. Muchas veces es difícil encontrar ese término medio, ese modo de relacionar y conjugar memoria y olvido. Sin embargo, debemos intentarlo pues parece claro que la recuperación del pasado es indispensable, fundamentalmente para no repetirlo (sobre todo en el pasado siglo XX marcado por el horror generalizado cuya manifestación extrema fue el nazismo), aunque teniendo cuidado para que el pasado no llegue a regir el presente y convierta a la memoria en algo estéril y contraproducente. Asimismo, es importante ser conscientes de que no todas las memorias tienen voz, que hay multitud de acontecimientos, personas y situaciones que han sido “borrados” u ocultados por los diferentes poderes (social, político, económico, cultural...) que en cada momento histórico han construido el discurso hegemónico. Como sugiere el sociólogo Tzvetan Todorov “Los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria”².

¹ Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Gedisa, Barcelona, 1998, p.104.

² Todorov, Tzvetan, Los abusos de la memoria, Paidós, Barcelona, 2000, p.11.

Evitar la supresión de la memoria histórica española, especialmente aquella que hace referencia a la contienda civil y sus infaustas consecuencias para el conjunto del país, parece ser uno de los objetivos fundamentales de la obra de Rogelio López Cuenca. Y para ello ha utilizado todos los materiales y métodos a su alcance, especialmente aquellos que le permiten una ocupación/proyección en el espacio público. Con este objetivo actúa como animador y coordinador de grupos de trabajo o como director de muy diversos proyectos, gusta de unir su experiencia a la de otras personas a la hora de analizar lugares o momentos significativos y no duda en echar mano de cualquier imagen o texto que (sea de quien sea) pueda servir para sacar a la luz elementos fundamentales de la historia de las ciudades o, desvelar sucesos, acontecimientos y situaciones, que los sectores sociales hegemónicos desean convertir en invisibles. Cualquier elemento puede ser válido para suscitar la reflexión, desentrañar los dobles o triples sentidos y buscar imágenes, experiencias y personas olvidadas o perdidas. En este sentido, me parecen altamente significativos, por ejemplo, los carteles de mediados de los años noventa, unos carteles (que se situaban, indistintamente, en las calles o en las salas de exposición) en los que se conjugan e interrelacionan imágenes cargadas de significaciones claramente políticas, referidas a temas como la represión policíaca o la inmigración forzada, junto a frases cortas, claras y contundentes un tanto más ambiguas; textos que aportan significados distintos (o no claramente identificados) a las imágenes que vemos, creando evidentes sorpresas en los espectadores que los contemplan al descubrir asociaciones de palabras e imágenes con implicaciones políticas inesperadas. Así, carteles/obras como No/W/Here, 1994; Muntanyenc o Cautivo, ambas de 1998, son tres importantes ejemplos de cómo el artista malagueño intenta relacionar la memoria histórica de exiliados republicanos o guerrilleros anarquistas con el tiempo presente y la historia de las diferentes ciudades en las que vivieron y, ahora, se han expuesto.

Uno de los proyectos más amplios, ambiciosos y contundentes de Rogelio López Cuenca, en lo que a la memoria histórica se refiere, es el denominado Málaga 1937 (2004-07), un trabajo multimedia compuesto de fotografías, libros, documentos, vídeo, exposición, página Web. El mencionado proyecto hace referencia a la matanza, por parte de los aliados de las tropas franquistas, de entre sesenta y cien mil refugiados republicanos que huían de la entrada de ejército rebelde en Málaga, por la carretera en dirección a Almería. La ausencia casi total de cualquier clase de documentación sobre este hecho llevó al artista a dedicarse a recoger, clasificar y archivar todo tipo de

información (oral, escrita, fotográfica), con el deseo de restituir, en la medida de lo posible, tanto las memorias individuales de aquellos que lo vivieron directamente como el documento histórico que nos permita no olvidar tan sangriento acontecimiento. Según escribe el propio López Cuenca, se trata de construir “La propuesta de una narración otra, polifónica y antiautoritaria, que viaje con el espacio y en el tiempo, que muestre el compromiso con las víctimas en todo tiempo y en todo lugar”³.

En todo conflicto bélico las víctimas inocentes son la mejor demostración de la locura y la inutilidad de la muerte, de cualquier muerte. Si encima hablamos del asesinato a sangre fría de miles y miles de personas (hombres, mujeres y niños) desarmadas y sin posibilidad de defenderse ni escapar, estamos hablando de un ejército que tenía, como objetivo fundamental en sí mismo, la creación y extensión del terror, la humillación y la aniquilación de su enemigo, más allá de cualquier otra consideración de tipo bélico o humanitario. Este terrible hecho, este asesinato en masa, queda ampliamente registrado en la gran cantidad de testimonios personales recogidos por Rogelio López Cuenca, en el ingente número de documentos, artículos de prensa o poemas expuestos. Como escribe Cristóbal Criado Moreno, uno de los supervivientes: “Todo era la viva imagen de un paisaje desolador, más parecido a un cementerio con cuerpos esparcidos, retorcidos por el dolor de la metralla, que simplemente una carretera destrozada por el efecto de las bombas”⁴. Difícilmente, a partir de estas palabras, se podrá olvidar lo que pasó en ese infausto mes de Febrero de 1937 en la carretera que une Málaga con Almería. Difícilmente podremos borrar las imágenes o las palabras de los supervivientes y, difícilmente seremos capaces de negar el sufrimiento y el dolor infligido a todo un pueblo por una ideología autoritaria que se impuso a sangre y fuego por las ciudades y los campos de España. Y por ello, para ayudarnos a no olvidar, son tan necesarios trabajos como Málaga 1937, porque nos permiten que recordemos y evitan que caigamos en situaciones de amnesia o, algo mucho peor, en una reescritura interesada de la Historia por aquellos que no desean que se conozca lo que realmente sucedió.



<http://www.lopezcuenca.com/malaga1937/memoria.html>

³ López Cuenca, Rogelio, Hojas de Ruta, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008, p.151.

⁴ Comentario recogido de la página Web del proyecto.

Al lado de este amplísimo archivo que reúne películas, libros, revistas, páginas de Internet, documentos radiados o testimonios de testigos presenciales, se le añade un último elemento que ha contado para su elaboración con la colaboración del arquitecto Santiago Cirugeda. Entre López Cuenca y Cirugeda han pensado la creación de un “memorial”, de un espacio dedicado al descanso, el encuentro y la convivencia, han puesto en pie una plaza-jardín convertida en un lugar para el recuerdo. En la elaboración de este “alto en el camino”, ambos artistas pretendían huir de la idea de monumento (estatua o monolito) al uso, no querían caer en ninguna de las características tradicionales (estática y grandilocuente) que, generalmente, conforma este tipo de construcción. Por ello pensaron que no sólo en las intenciones que lo debía presidir, sino también que los materiales a usar, el tiempo a emplear y el proceso de construcción o la autoría de este memorial, debían de ir en la misma dirección: participativa, democrática y reflexiva. De igual modo, entendieron que el objetivo no era crearlo tan sólo en la ciudad de Málaga, sino intentar conseguir que en toda una serie de pueblos y ciudades, a lo largo de la denominada ruta del éxodo, se hicieran diferentes intervenciones arquitectónico-escultóricas que ayudaran a conformar un recorrido a favor de la memoria histórica. Debo confesar que esta parte del proyecto me parece la menos conseguida pues, no estoy seguro que se haya alcanzado plenamente las ideas que presidieron su concepción o si más bien se ha quedado en una intervención arquitectónica (todavía sobre el papel) más o menos convencional.

Pero, si la memoria histórica ocupa un lugar fundamental en el quehacer de Rogelio López Cuenca, no es menos importante su interés y preocupación por la memoria cotidiana actual de los sectores más desfavorecidos social y culturalmente. Hoy en día millones de personas viven con una profunda sensación de extrañeza y desarraigo, son millones de individuos que habitan en diferentes ciudades y países pero que no se sienten parte de ellos pues, ni su cultura ni sus costumbres ni sus necesidades son consideradas ni representadas en ninguna cartografía. Históricamente, los mapas elaborados en las distintas comunidades son códigos de representación muy pautados y ordenados que intentan explicar el mundo y conservar la memoria de los lugares en los que viven a través de su transcripción geográfica más básica. Son mapas que pretenden ordenar el territorio, orientarnos geográficamente y transmitir, de un modo más o menos evidente, elementos de contenido ideológico y social. Sin embargo, Rogelio López Cuenca, al igual que algunos otros artistas, está intentando crear cartografías

que traten no tanto de los aspectos topográficos sino que nos hablen de las problemáticas de los diferentes sectores sociales marginados en un espacio determinado.

Así, en los últimos años y en un intento por elaborar mapas simbólicos que sugieran el sentido de lugar o que propongan dimensiones quizás menos visibles pero más evocadoras, R.L.C. ha trazado, a modo de poema visual y textual, diferentes recorridos por muy diversas ciudades (desde Sao Paulo a Nerja, pasando por Roma, Lima o Mataró) dando una visión polisémica de las mismas. Con estos mapas trata de sacar a la luz cartografías colectivas que viven en cualquier ciudad o en cualquier barrio y que hablan de esos sectores que están pero parecen no existir; desea llamar la atención sobre la necesidad de conquistar un espacio, de ocupar un lugar, para el conjunto de prácticas o experiencias vitales a las que, generalmente, no les es reconocida ni asumida su existencia. De este modo, y ante los constantes intentos por uniformizar, colonizar, negar o suprimir todas aquellas voces o manifestaciones espaciales disonantes, Rogelio López Cuenca nos habla de algunos de esos mapas contemporáneos que no se mencionan, que no aparecen, que no se estudian y que no se representan; de algunas de esas cartografías que (como líneas de la memoria) se han hecho invisibles, efímeras, intangibles pero que pugnan por crear una vida en paralelo a la visión unitaria, central y universal que, quieren hacernos creer, recoge y representa (cuando realmente constriñe y ahoga) la vida en la ciudades actuales.

Buena prueba de ello son los tres proyectos que aquí deseo, por su interés, explicar brevemente. El primero de ellos, titulado Lima I(nn)Memoriam del año 2002 (creado, con motivo de la Tercera Bienal Iberoamericana, en colaboración con el colectivo de artistas peruanos Tupachcaput) se centra en la identificación y señalización de unos catorce lugares y espacios de la capital de Perú marcados por diferentes formas de violencia (política, sexual, cultural, racial...), lugares todos ellos que la historia oficial de la ciudad no quiere recordar pero que la memoria colectiva necesita redescubrir para no caer en la amnesia histórica. Son catorce lugares en los que el artista malagueño concibe (a modo de nueva “guía turística”) el “otro” mapa de la ciudad, un mapa elaborado a partir de los espacios olvidados y negados (véase <http://www.lopezcuenca.com/lima/index2.html>). Todo ello como respuesta, según escribe el propio artista, a “ese proyecto de incorporación de la ciudad de Lima a una trama globalizada de capitales culturales, así como su rescate como ciudad histórica, aséptica y cosmopolita, pasa por la afirmación de aquello

der y explicar los acontecimientos de todo tipo. Es este un mapa que redonda en la necesidad de recordar, que confía en el peso capital de la memoria (tanto individual como histórica), para reconstruir la vida humana. Por ello, y más allá del homenaje que esta pieza pueda suponer a todas aquellas personas que sufrieron y murieron a consecuencia de la represión política y social, Rogelio López Cuenca no desea convertir a ninguno de ellos en héroes, sino tan sólo (y sobretodo) quiere devolverles la presencia en la historia y en la memoria de la ciudad de Lima.

Enmarcando estos espacios y lo que en ellos sucedió López Cuenca nos llama la atención sobre un hecho fundamental que no deberíamos olvidar: que la memoria no se da ni en abstracto ni en el limbo, sino que se encuentra ligada a hechos y lugares específicos. La memoria no puede ser asimilada, únicamente, a una estancia íntima de la conciencia individual, sino que debe estar vinculada a un proceso, a unas referencias y a unos marcos sociales, tales como el lenguaje, el tiempo y el espacio. De ello se desprende, por tanto, que no existe una memoria colectiva que se desarrolla fuera de un marco espacial, lo cual nos viene a señalar que la ciudad se convierte en la memoria colectiva de las sociedades. Por tanto, la ciudad no puede entenderse como una superficie en la que ir dibujando y anotando acontecimientos que más tarde se borran y desaparecen completamente. Al contrario, siempre quedan huellas, vestigios, rasgos y señales de los caminos, de los edificios, de las experiencias, de las ensoñaciones... que han ocurrido y que tenemos que tener en cuenta pues conforman el poso que da cuerpo, estructura, cohesión e identidad al medio social y urbano que nos conforma y que ayudamos a conformar con nuestras prácticas ciudadanas.

En segundo lugar quisiera destacar, por el especial interés que posee (en ese deseo por crear otras tipografías y otras narraciones que viven en el interior de las ciudades y al margen del poder social), el proyecto puesto en pie sobre los acontecimientos acontecidos en los años setenta, los denominados “años de plomo”, en la capital italiana, y titulado Mappa di Roma (www.mappadiroma.it), 2006-07. Se trata del mapeo, más o menos contradictorio, de una época histórica especialmente convulsa, referida a los movimientos sociales, políticos o culturales y a la interrelación de todos ellos, que todavía permanece abierto a relatos, testimonios o documentos. Producto de un seminario interdisciplinar iniciado meses antes, diversas voces provenientes de materias y campos

muy dispares han convergido en la creación de este mapa disidente. Como siempre, el propio proceso de construcción del proyecto es fundamental en la obra de Rogelio López Cuenca ya que, si se quiere sacar a la luz, rescatar del olvido, “hacer hablar al sitio”, es absolutamente imprescindible utilizar mecanismos verdaderamente participativos que permitan obtener una visión multifacética y plural de los temas debatidos, no tener miedo a las contradicciones y no cerrar los ojos a los problemas que puedan aparecer.

El “nuevo” mapa de una ciudad como Roma debía partir de las muy especiales características de esta ciudad, una urbe de la que todo el mundo conoce su pasado glorioso, sus innumerables ruinas, sus magníficos monumentos o sus espléndidas iglesias, pero poco, muy poco, sabemos del entramado cotidiano que posibilita su existencia diaria. Desde hace muchos años Roma se nos ha vendido como una ciudad turística, mítica, agradable y tranquila en la que los poderes hegemónicos ofrecen un discurso homogéneo y monótono, donde se desconoce o ignora cualquier tipo de conflicto y se elude todo enfrentamiento. Por ello, el Mappa di Roma tiene como objetivo señalar los olvidos, mencionar las ausencias y subrayar las contradicciones. Así, donde parece ser que tan sólo hay palacios, templos, pizzerías o terrazas para tomar un expreso, encontramos edificios, calles o plazas en las que han nacido o desarrollado situaciones cruciales para entender la historia más reciente y dinámica de la ciudad. A medida que pinchamos en los globos del callejero que la página Web nos propone, visionamos lugares en los que se ocuparon fábricas y se cuestionaron las relaciones laborales; entendemos el papel que la publicidad y los medios de comunicación jugaron en la construcción social de los roles sociales o la ocupación del tiempo libre; conocemos la confusión de la crisis política y el enfrentamiento ideológico o social (asesinato de Aldo Moro incluido); o visitamos espacios donde se puso en marcha movimientos sociales (feminismos, ecologismo, antipsiquiatría...) fundamentales para entender la vitalidad cultural que la ciudad desplegó durante los cruciales años setenta.

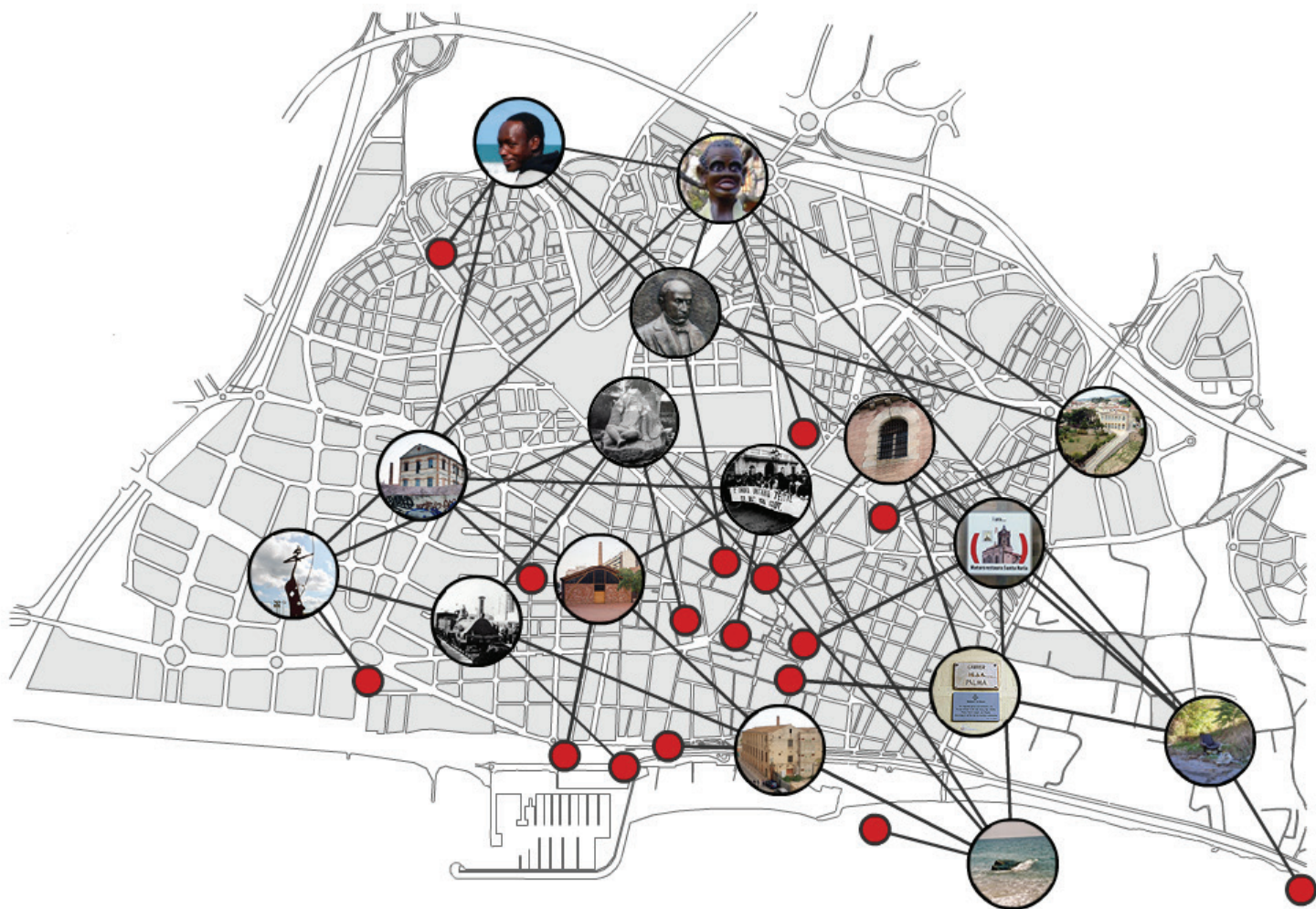
Al cerrar la página Web, al finalizar nuestro personal periplo por los escenarios del mapa que Rogelio López Cuenca y sus colaboradores nos proponen, tenemos la sensación de que conocemos otra Roma bien distinta a la que teníamos en el recuerdo. Nuestro concepto sobre la ciudad se ha modificado considerablemente, hemos llegado a descubrir no sólo aspectos de su historia más reciente que desconocíamos, sino que ahora somos capaces de valorar y apreciar las diferentes aportaciones colectivas de diversos sectores que teníamos olvidados. Mapas como éste nos ayudan

a entender la construcción de las ciudades como algo que va mucho más lejos del levantamiento de edificios por muy lujosos o fantásticos que sean, que las aportaciones decisivas son más colectivas y sociales que individuales o personales, que las influencias e interrelaciones entre los diferentes aspectos es más mullida y compleja de lo que podríamos pensar. En definitiva, llegamos a adquirir una comprensión de la vida ciudadana mucho más rica debido a su carácter polifacético, plural y contradictorio.

De hecho, la idea de que la ciudad es una experiencia colectiva que se construye gracias a la pugna y el equilibrio resultante entre los poderes y las disidencias, entre las normas y los actos de resistencia, es una constante que podemos observar a lo largo de toda la trayectoria de Rogelio López Cuenca. También en el tercer proyecto que me gustaría destacar aquí y que se denomina Mataró. El revés de la trama (www.madademataro.net), 2008. Nuevamente RLC, en colaboración con un importante grupo de trabajo, pone en marcha un proceso de investigación para crear un nuevo mapa, otra geografía, de una ciudad, esta vez mucho más pequeña que las anteriores, pero no por ello menos interesante. Tal y como se menciona en la página Web del proyecto, se trata de poner en marcha “itinerarios susceptibles de recorrer la historia local de un(os) modo(s) que hagan posible dar constancia simultáneamente de aspectos que normalmente son contemplados de un modo aislado, encasillados y congelados en el tiempo, cercados en espacios específicos”. Esta otra geografía tiene la pretensión de partir de elementos de la vida cotidiana para dar no sólo una visión transversal y más global de la existencia en esa ciudad, sino también el deseo de recuperar aquellos aspectos de la memoria ciudadana marginados o escamoteados. Así, en este mapa textos e imágenes se aúnan para referirse y señalar muy especialmente quince lugares, quince espacios o acontecimientos que se refieren a cuestiones que tienen que ver con la representación de la imagen de la mujer y sus diferencias con la representación masculina, el rol de la inmigración o el papel de los gitanos en la construcción de la ciudad, la historia de la reivindicaciones sociales y políticas, o la visibilidad de la prostitución y su explotación.

De este modo, nuevamente, Rogelio López Cuenca pone en pie un proyecto que quiebra el tono hegemónico, hace posible un mapa distinto (tan necesario en una época de gran fragilidad y vulnerabilidad) frente a las geografías de la exclusión donde se prima la reafirmación de la identidad y la cerrazón de las fronteras por

encima de valores participativos e inclusivos. Un proyecto, otro, que propone sacar a la luz algunas de las cartografías disidentes y minoritarias, aunque cada vez más amplias, que parecen no contar en los mapas geopolíticos elaborados desde un poder omnipresente aunque, generalmente, invisible. Los espacios urbanos que configuran las ciudades actuales, están repletos de lugares y áreas, experiencias y grupos sociales (marginados o marginales, efímeros o poco conocidos), que se van multiplicando en barrios y zonas cada día más amplios. Las calles de las



actuales urbes son escenarios de las relaciones de poder (de visibilidad y de espacio) que se establecen a partir de las diferencias de clase, de género, de raza, de opción sexual... y que pugnan por construirse socialmente. Las plazas, los espacios públicos, las urbes, son los lugares donde mejor se ve representada la fragmentación social y el desorden ciudadano, donde más claramente se evidencian los conflictos a favor y en contra de la diferencia o la pluralidad. Y es ahí, en las calles de muy diferentes ciudades, donde Rogelio López Cuenca desea plantear el debate, el cuestionamiento y la disidencia, creando o potenciando, según escribe él mismo, “modos de narración no autoritaria, polifónicos, múltiples y abiertos; explorar vías de aproximación a conocimientos normalmente despreciados, a los intersticios y las afueras, acudir a las memorias particulares frente a la Historia y socavar su supuesta linealidad: esbozar un discurso poliédrico que recoja las ausencias, los olvidos, los vacíos, lo excluido, lo que no se ve, lo que no hay”. Todos ellos aspectos esenciales para recuperar la memoria (histórica y actual) en una época de amnesia como ésta.

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

Bernice Abbott
Anni Albers
Sofonisba Anguisolla
Diane Arbus
Vanessa Bell
Isabel Bishop
Rosa Bonheur
Elizabeth Bougreau
Margaret Bourke-White
Romaine Brooks
Julia Margaret Cameron
Emily Carr
Rosalba Carriera
Mary Cassatt
Constance Marie Charpentier
Imogen Cunningham
Sonia Delaunay

Elaine de Kooning
Lavinia Fontana
Meta Warwick Fuller
Artemisia Gentileschi
Marguerite Gérard
Natalia Goncharova
Kate Greenaway
Barbara Hepworth
Eva Hesse
Hannah Hoch
Anna Huntingdon
May Howard Jackson
Frida Kahlo
Angelica Kauffmann
Hilma of Klimt
Kathe Kollwitz
Lee Krasner

Dorothea Lange
Marie Laurencin
Edmonia Lewis
Judith Leyster
Barbara Longhi
Dora Maar
Lee Miller
Lisette Model
Paula Modersohn-Becker
Tina Modotti
Berthe Morisot
Grandma Moses
Gabriele Münter
Alice Neel
Louise Nevelson
Georgia O'Keeffe
Meret Oppenheim

Sarah Peale
Ljubova Popova
Olga Rosanova
Nellie Mae Rowe
Rachel Ruysch
Kay Sage
Augusta Savage
Vavara Stepanova
Florine Stettheimer
Sophie Taeuber-Arp
Alma Thomas
Marietta Robusti Tintoretto
Suzanne Valadon
Remedios Varo
Elizabeth Vigée Le Brun
Laura Wheeling Waring

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

TRANSGRESSIVE STRATEGIES OF THE GUERRILLA GIRLS

BY THE GUERRILLA GIRLS

This poster embodies our philosophy and exemplifies our strategy: how do you take a subject no one wants to be reminded of — discrimination in art — and present it in a way that can't be ignored?

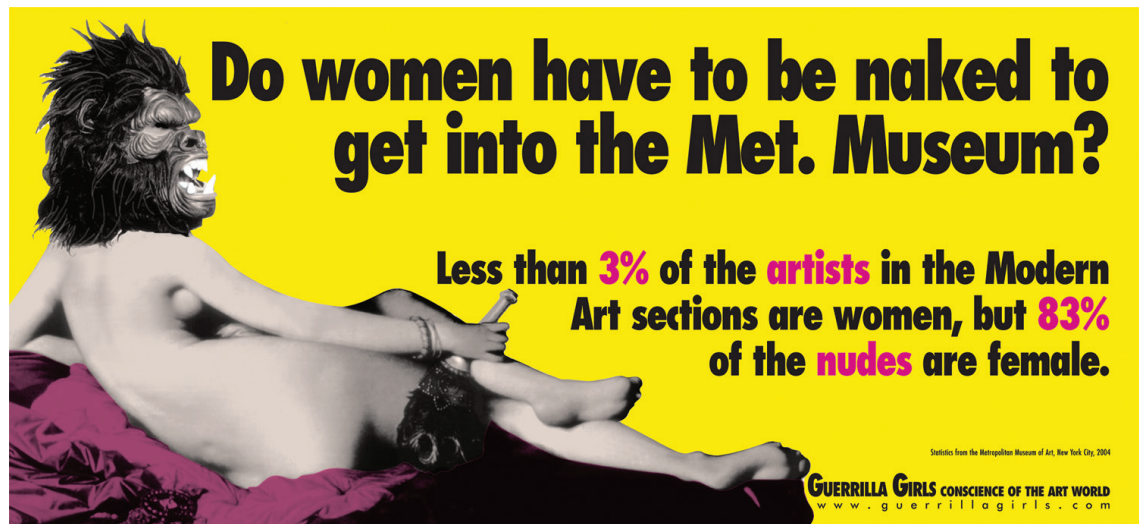
When a Jasper Johns painting sold for \$17 million in 1989, a record price for a living artist, we decided to go on a shopping spree to find out what else the same sum of money could buy. We discovered we could purchase enough art by women artists, historical and contemporary, to fill an entire museum. What a great investment tip for art collectors! Too bad they hadn't thought of it themselves. We're happy that this poster is no longer accurate; women artists still lag way behind male artists at auction, but their values have appreciated considerably.

THE ART OF CREATIVE COMPLAINING

FACTS, HUMOR, AND OUTRAGEOUS VISUALS

In 1989, we went to the Metropolitan Museum of Art to conduct what we affectionately called the “wienie count.” We tallied naked males versus naked females in the artworks to find out what this information might reveal. In the classical art sections, most nudes were male. In the early Christian department, we couldn’t find any flesh at all. In the Renaissance and baroque galleries, the only fully frontal naked figure to be found belonged to the baby Jesus. It was only when we reached the art of the nineteenth and twentieth centuries, when sex replaced religion as the major preoccupation of western artists, that we found our statistic: Only 5 percent of the artists were women, but 85 percent of the nudes were female.

We went back to the Met in 2004 to do a recount. We were sure things had gotten better, especially after years of Guerrilla Girls’ complaining. Here’s what we found: Fewer women artists but more naked males. Is that progress?





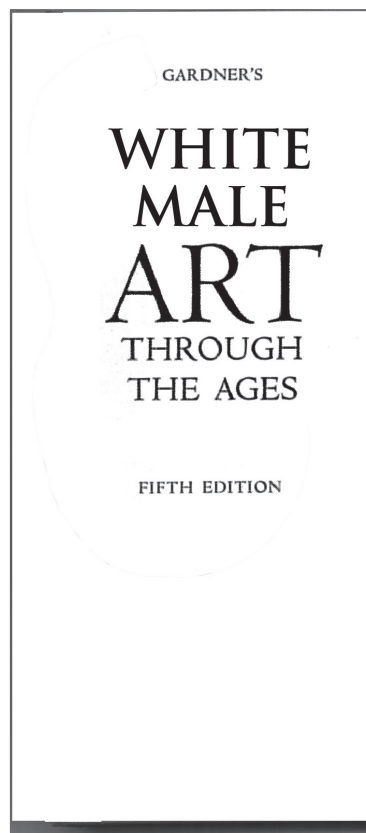
GUERRILLA GIRLS: DO WOMEN
HAVE TO BE NAKED TO GET INTO
THE MET. MUSEUM? 1989; DO
WOMEN HAVE TO BE NAKED TO
GET INTO THE MET. MUSEUM?
UPDATE, 2005

REINVENTING THE TEXTBOOK

After years of creating posters and billboards, we felt a need to go deeper, to look at some of the underlying causes of discrimination in art. We decided to write our own art history book, *The Guerrilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art*. We wanted to present an alternative to other textbooks — and to re-title them to more accurately reflect the contents.

When we thought about that big question “Why have there been no great women artists?” we realized there was another, even bigger, one to ask: “What happened to all the great women artists in history?” Our research showed that in every period of Western art history, there were women who figured out how to get around all the obstacles set up to keep them out of the practice of art. We wanted to tell their stories, like the one about nineteenth-century artist Rosa Bonheur. She needed to dress as a man in public to paint in the slaughterhouses of Paris without getting hassled.

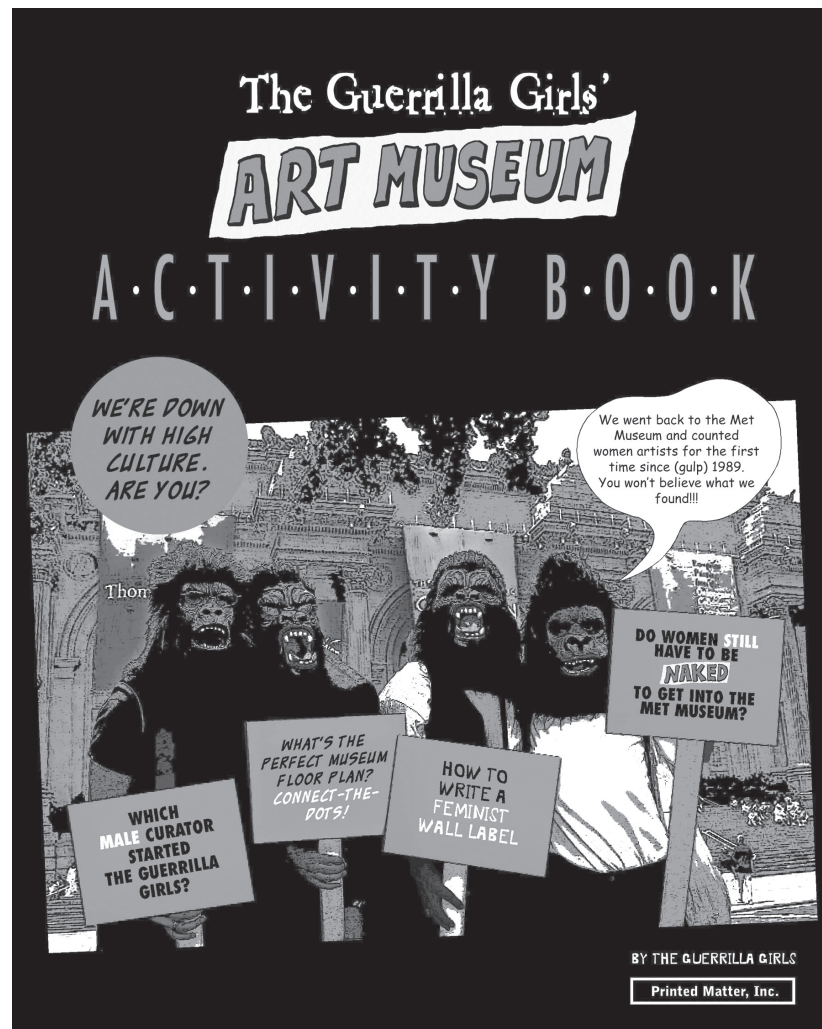
Cross-dressing was illegal, so she convinced the police to give her a special “permission de travestissement.”



GUERRILLA GIRLS: ALTERED ART
HISTORY TEXTS AND "SUSANNAH
GUERRILLA AND THE ELDERS" FROM
THE GUERRILLA GIRLS' BEDSIDE
COMPANION TO THE HISTORY OF
WESTERN ART (NEW YORK: PEN-
GUIN, 1998)

REPURPOSING MUSEUMS

We wrote The Guerrilla Girls' Art Museum Activity Book as a parody of those books museums sell to teach children to appreciate and respect art. Ours, however, encourages everyone to criticize museums. In it are capsule histories, quizzes, puzzles, and ideas for actions, like how to write a feminist wall label.



GUERRILLA GIRLS: COVER
AND ACTIVITY #5. FROM THE
GUERRILLA GIRLS' ART MUSEUM
ACTIVITY BOOK (NEW YORK:
PRINTED MATTER, 2004)

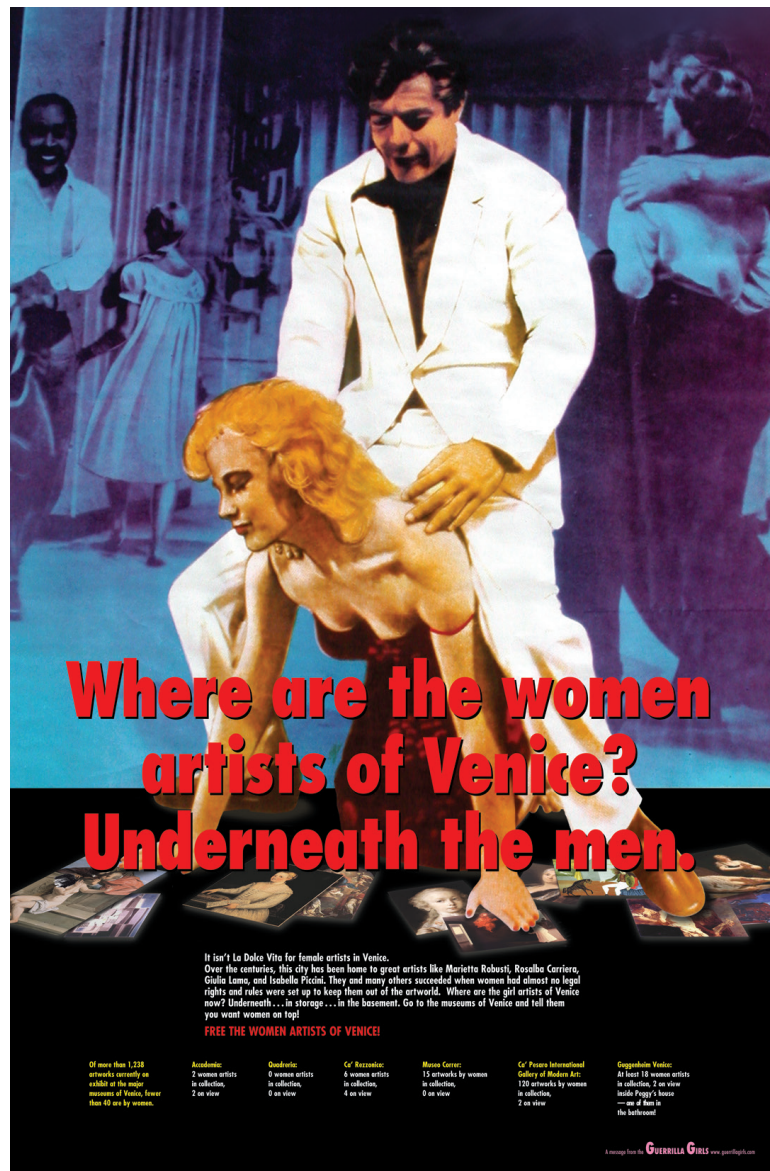
Rosa Martinez, Co-director of the 2005 Venice Biennale, invited us to do an installation of six, 17-foot-tall banners that would be the first things viewers saw in the Arsenale. First, we took on the Biennale itself, documenting 110 years of gender bias. But we declared it the First Feminist Biennale. It was the first time the Biennale appointed women directors. And, surprise! The exhibitions they curated had the largest number of women artists ever!

Then we looked at the historical museums of Venice. All, except one, had work by women in their collections, but most of these works were in storage, in the basements, not hanging in the galleries. We appropriated an iconic image from Fellini's *La Dolce Vita* and demanded that museums put more women on top.

GUERRILLA GIRLS: PROJECT FOR THE VENICE BIENNALE (TWO OF SIX BANNERS). BENEVENUTI ALLA BIENNALE FEMMINISTA, 2005; WHERE ARE THE WOMEN ARTISTS OF VENICE, 2005



INFILTRATING A VENERABLE INSTITUTION



FEMINIST MASKED AVENGERS GO GLOBAL!

After our send-up of the Venice Biennale, we started getting invitations to do projects about feminist issues in other places like Istanbul, Ireland, and Montreal.

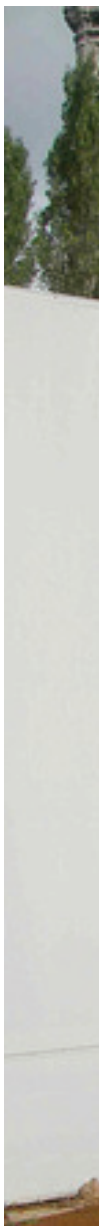
In Turkey we talked with women artists and discovered that conditions there are better for women artists than in Germany, France and Italy! So we told their fortune by reading some coffee grounds. We predict that discrimination awaits Turkish women artists when their country joins the European Union!

When we went to Ireland, lots of women artists told us they weren't feminists and didn't need any help until they saw our statistics about the pathetic number of women artists in museums, galleries and fancy art academies. We made an interactive wall where they could finish this sentence "I'm NOT a feminist, but if I were, this is what I'd be angry about...."

Boy, did it get filled up! Then we looked at art schools and wrote a special Irish toast to celebrate them as virtual harems. ... Tons of women students (70%) but mostly male professors and administrators.

The University of Quebec at Montreal asked us to mark the 20th anniversary of the Polytechnique Massacre, an event where a gunman entered an engineering school, separated out the female students, and proceeded to kill 14 women. We did a graffiti wall of misogynist hate speech through the ages, from Pythagoras to Rush Limbaugh, a right-wing political pundit. We wanted to underscore how it's still OK to say hateful things about women in public and get away with it.

GUERRILLA GIRLS: PROJECT FOR
THE ISTANBUL MODERN MUSEUM,
2006; PROJECT FOR MILLENNIUM
COURT ART CENTER, BELFAST,
2009; TROUBLER LE REPOS/DISTUR-
BING THE PEACE, MONTREAL, 2009





HYSTERICAL HERSTORIES

Last year we researched and wrote a short book to tell the story of hysteria, that mysterious female disease that great men of science spent centuries trying to cure. Some of their treatments were, well, hysterical. Our panacea for the affliction was pretty obvious: Feminism!



GUERRILLA GIRLS: LARGE-SCALE
OUTDOOR BANNERS.

HOLLYWOOD, CALIFORNIA, 2002



SHANGHAI ART FAIR, 2008



ART ATHINA, ATHENS, 2006

OUTSIDER ART

Over the past several years we've been faced with a big dilemma. What do you do when the art institutions you've spent your entire life attacking suddenly embrace you? The Tate Modern included an entire room of our posters in their 2006 rehang, and our work has appeared at the Museum of Modern Art in New York and at the Pompidou in Paris, and in many other exhibitions, both at museums and on the streets of major cities. So, what's a girl activist to do? We've agonized over it, but for now, we've decided we can't pass up these invitations; they're another way to get our work out to as large an audience as possible. Plus, it's a thrill to critique museums right on their own walls.



WITTE DE WITH, ROTTERDAM, 2007



MEXICO CITY, 2006

