

# ARTE Y BIOPOLÍTICA

ANDREA GIUNTA

¿Qué es lo que produjo el desbloqueo de una noción como biopolítica haciendo de ella un campo fértil para pensar nuevos procesos de la creatividad artística? La discusión sobre la genealogía de la irrupción y formulación teórica de esta noción ha sido intensa en los últimos años. Al mismo tiempo que se construyó el debate sobre su extensión y su sentido, a medida que éste se reescribió con los aportes de un conjunto de pensadores que fueron torciendo y complejizando su significado inicial (desde Michel Foucault a Giorgio Agamben o Antonio Negri<sup>1</sup>) se desplegaron sucesivas zonas de aplicabilidad.<sup>2</sup> En el campo del arte, esta noción intersticial, que productiviza el cruce de disciplinas, ha activado nuevas perspectivas, formas de analizar dinámicas preexistentes (como la de la exhibición, el archivo o la curaduría<sup>3</sup>) y ha permitido, también, pensar lo nuevo. Me refiero, en este caso, a un conjunto de dinámicas que marcaron las líneas emergentes y luego dominantes de la producción artística durante los últimos quince años. Considerar lo nuevo desde la noción de biopolítica habilita el paso de la simple descripción del cambio, a una de sus posibles formas de conceptualización.

# ARTE Y BIOPOLÍTICA

ANDREA GIUNTA

La urgencia por pensar el propio tiempo es recurrente. Recordemos la medición del campo de intervención que planteaba Susan Sontag en sus *Notas sobre lo camp*, cuando buscaba aprehenderlo desde la descripción, evitando una toma de posición (“Muchas cosas en el mundo carecen de nombre –decía– y hay muchas cosas que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas. Una de éstas es la sensibilidad (...) que atiende por *camp*, un nombre de culto”<sup>4</sup>). Podemos, entonces, comenzar con la descripción de los hechos que dan cuenta del cambio, focalizando en la emergencia de lo nuevo, procurando obtener todo nuestro conocimiento de ese relato, sin mensurar, sin valorar, buscando aprender los datos que señalan un paisaje distinto.<sup>5</sup>

Se abren así los panoramas sobre un nuevo circuito de organización de las artes: en su distribución (bienales, encuentros *in-site*, ferias de arte); en las nuevas dinámicas de formación artística por fuera del sistema de academias (*workshops*, residencias, clínicas); en las maneras diferentes de organizar la producción (colectivos, redes); en la distribución de la

información y de edición (*on line*, a través de *networks*); en los repertorios que diluyen la idea de artista en la de efímeras comunidades reunidas alrededor de un evento particular o un interés común (compartir alimentos en una inauguración, conversar en la “estación” o “kiosco” de una bienal, ver vídeos, leer revistas, escuchar música). Se habla de un arte de posproducción, un término que no puede desprenderse de su relación con las industrias culturales<sup>6</sup>. Se habla, también, de un arte que se ha deslocalizado y relocalizado, que se ha desmarcado del ámbito de las naciones para reubicarse en el de las ciudades y en la itinerancia entre los puntos más extremos del planeta; un arte que ha dejado la relación casi exclusiva con los contextos de origen de los artistas para vincularse al contexto en el que se ubica la obra. Se habla de un arte que valora el estado de felicidad, la posibilidad de compartir como una utopía *on site* -específica a un lugar preciso, perenne, en el que se realiza- sin proyecto de otro futuro, centrada en la dinámica de los intercambios.

¿Qué permite pensar una perspectiva biopolítica en relación con el arte? En primer lugar, y de un modo evidente, el hecho de que las imágenes han actuado cerca del poder, como dispositivos para la reproducción de creencias, sistemas de control, estructuras de Estado, ideas de familia, programas de educación, dogmas religiosos. Pero más que este sentido reproductivo, me interesa pensar en el residuo resistente que articulan las imágenes para reforzar sistemas de vida alternativos. Las imágenes, en su propia vida, persisten, incólumes o modificadas, los intentos de controlarlas; se mantienen desclasificadas de los formatos que permitirían normar su inadecuación, se rediseñan para continuar vivas. Me interesa también el proceso de vinculación del arte con la vida política. Esa tensión que señala la noción instrumental de la vanguardia -volver a unir el arte con la vida- y que en los últimos años ha ubicado a los artistas en la calle, diseñando formas de producción en un tiempo y un espacio colectivo, efímero, como es el de una manifestación. Me interesa, finalmente, considerar hasta qué punto, ciertas imágenes, móviles entre el campo de la producción artística y el de la comunicación masiva,

asumen el lugar del recuerdo. Recuerdo como re-cordar, como volver a pasar por el corazón, por la sensibilidad, la presencia de una ausencia, los desaparecidos. *Re-cordis*: memoria, lo contrario del olvido.

Este breve ensayo quiere señalar algunos hechos y acciones que se redimensionan cuando los inscribimos en el campo de lo biopolítico. Desde esta perspectiva, ya no son datos de una cronología, no son acontecimientos, son imágenes que administran un concepto de vida. Éstas se producen en el tumulto de la vida misma, apuntan a continuarla no como la reproducción pasiva de aquello que administran las instituciones, sino como instancias que mantienen vivo el recuerdo; como dinámicas que tienen por objeto la producción de formas de asociación –es decir, de vida– que, si bien no excluyen medio alguno, no se expresan a partir de la superficie bidimensional de la tela o tridimensional del bloque escultórico, sino a través del momento efímero y social de una acción conjunta.

Durante los últimos años, las ciudades latinoamericanas inauguraron un conjunto impresionante de museos de arte contemporáneo, de centros de encuentro, exposición y residencia, y de programas en red; y crearon así una dinámica que se entrelaza con la del mundo del arte internacional en términos de itinerancia –aunque no, necesariamente, de visibilidad–. Los programas de residencias tuvieron un periodo precursor desde el proyecto de Triangle Arts Trust –fundado en 1982 por Robert Loder y Anthony Caro en Londres– y se adaptaron localmente con iniciativas multiplicadas, sobre todo, después del 2000 (El Basilisco, Casa I3, El Levante, RIIA en Argentina, CRAC en Valparaíso<sup>7</sup>, entre muchos otros<sup>8</sup>). Las residencias se presentan como una instancia de aprendizaje, de producción y sociabilidad. Son un tiempo de convivencia común, de discusión conjunta de proyectos, de búsqueda de temas, de inteligencias de la imagen; un tiempo que culmina en la celebración, la fiesta, la exposición del trabajo realizado, las cervezas y el metegol. La producción de una publicación es, frecuentemente, el medio para comunicar y hacer tangible un tiempo compartido en el que se da prioridad a la experiencia

más que a la producción de objetos destinados a un mercado. Esta sociabilidad, y su marcada relación con la ciudad también están presentes en los grupos de discusión y de iniciativas en red como por ejemplo: Duplus o Trama en Argentina, la galería Metropolitana y Hoffmann's House en Santiago de Chile, Capacete en Río de Janeiro, La Rebeca en Colombia, Espacio Aglutinador en La Habana.<sup>9</sup>

Junto a estas iniciativas se multiplicaron colecciones de arte contemporáneo y museos en distintas ciudades destinadas a alojarlos. La pregunta es cómo se llevaron a cabo tales iniciativas; por ejemplo, en el contexto de reconstrucción de la mayor crisis económica y social que la Argentina haya vivido en los últimos veinte años (después del 19 y 20 de diciembre de 2001), donde, para el 2004, se inauguran los museos de Neuquén, de Rosario, de Salta, de Misiones, y en Buenos Aires se lleva adelante una política de coleccionismo de “arte joven” que, si bien no establece un mercado sólido, logra crear una nueva valoración del arte más reciente. Este movimiento colaboró en el proceso de gentrificación de las ciudades; en la modificación de su trama urbana; en la valoración de sitios; en la creación de nuevos recorridos. Los museos, centros culturales y residencias, se vincularon fuertemente a la reestructuración de la ciudad y tuvieron distintos grados de incidencia en el crecimiento de nuevas zonas; en la creación de desplazamientos a áreas de la ciudad a las que antes no llegaban los jóvenes artistas: Avellaneda con El Basilisco o el Abasto con el nuevo Centro de Investigaciones Artísticas. El arte participó en el rediseño de la dinámica urbana en tiempos de crisis. Movié los epicentros que tradicionalmente estaban ligados al circuito de galerías. Ya no fue tanto el café el espacio externo de reunión de los artistas, sino las residencias. Las fiestas y los *workshops* pueden analizarse como nuevos espacios de sociabilidad, como nuevos centros de reunión que marcaron las itinerancias por la ciudad vinculadas al mundo del arte. Al mismo tiempo se multiplicaron las formas de producción colectiva. En ciertos contextos de crisis, como el que señala el caso de Argentina, permitieron reconvertir una situación de emergencia –vinculado a lo

que Agamben denomina “estado de excepción”<sup>10</sup>– en otra de creatividad. Los colectivos permitieron diseñar formatos que instalaran las producciones en la contemporaneidad desde la pobreza. En algunos casos porque la creación en espacios y dinámicas compartidos sencillamente disminuía los costos. En otros porque frente a la imposibilidad de costear los insumos después de la devaluación, poetizaron la imposibilidad (como Oligatega Numeric, que trabajó sobre la conversión de tecnologías –de lo analógico a lo digital– que no fueron creadas para dialogar). Pero en otros porque el grupo se comunicaba con los reclamos urbanos. Se genera entonces una peculiar relación productiva entre reclamos públicos y producción de imágenes (como los de los trabajadores desalojados de las fábricas recuperadas en Argentina, como Bruckman, que se asentaron en la plaza aledaña a la fábrica, donde también instalaron sus obras artistas individuales y colectivos). Éstas se insertaron como formas adicionales de hacer visibles las demandas, de mantenerlas vivas; desarrollándose al mismo tiempo que otras formas potentes de visibilidad, como los cortes de ruta con neumáticos encendidos y sus negras humaredas elevándose como un tornado en el cielo.

Nos referimos, en un sentido, a la vida de las imágenes. Una situación destacable, también en el caso argentino, fue la cita de iconografías del pasado. En una inédita relación entre historia, academia y producción artística, muchas de las obras capitales del arte argentino alojadas en los museos fueron “resemantizadas y reapropiadas” desde discursos artísticos contemporáneos con el propósito central de acceder a los lados ocultos de esas imágenes, a aquellos que revelaban una historia crítica del arte que también se llevaba adelante desde la universidad y que ellos exponían desde las imágenes descubriendo nuevas facetas (en este sentido cabe citar a artistas como Daniel Ontiveros, Leonel Luna o Daniel Santoro<sup>11</sup>).

O como sucede con una instalación espeluznante como la de Miguel Ventura, cuando en la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM (México) yuxtapuso, con todo el poder del montaje, el discurso

científico y el discurso político. Cientos de ratas domesticadas por especialistas recorrían el corazón de una estructura laberíntica “excesiva y enloquecida” como la calificó el propio artista, en la que fotografías y documentos del nazismo colgaban junto a esvásticas de foami o fotografías de heces convertidas en formas ornamentales<sup>12</sup>. Elementos acumulados en un espacio-bioterio cuyo abigarramiento recuerda el *Merzbau* de Kurt Schwitters en Hannover, destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Una red de archivos articulados en un montaje que produce el efecto crítico del distanciamiento intensificado desde la repugnancia que genera lo desagradable y desde el elemento crítico que actualiza la risa, la ironía, el sarcasmo<sup>13</sup>. Se propone pensar una nueva geopolítica mundial, en la que las guerras se multiplican al mismo tiempo que el mercado de arte se espectaculariza –tal como demuestra Sarah Thornton<sup>14</sup>– “el lenguaje del arte contemporáneo se parece mucho al lenguaje de las finanzas, ambos parten de estrategias homogéneas en todas partes del mundo”, afirma Ventura<sup>15</sup>. Y explicita esta información con el monumental montaje de textos e imágenes que integran su bioterio. Textos que incluyen aquellos que escribió José Vasconcelos, primer Ministro de Educación de la revolución mexicana, cuando el partido pro-nazi le financió una publicación. El presente mezclado con sustratos de pasados oscurecidos. Una confrontación en la que todos los tiempos estallan. El recorrido de la instalación nos demuestra que los hechos y nuestras creencias están en fricción, que es posible reactivar el pasado para relanzarlo en el presente y en el futuro. Esta fue una operación iconográfica que provocó reacciones y acciones legales y que reactivó la vida de ciertas imágenes, poniendo en evidencia las condiciones de su surgimiento y de su mutabilidad, así como los intentos por controlarlas, domesticarlas, serializarlas y sistematizarlas; límites, todos ellos, que son continuamente puestos a prueba y subvertidos en función de la actividad que las imágenes en sí mismas producen.

Pero se trata, también, de imágenes sobre la vida y sobre la muerte, o, más exactamente, sobre el derecho a la vida. Éstas son imágenes cuyo

propósito es intervenir, desde su específico y extraño poder, en las estrategias que se articulan en función de la vida humana para, así, reclamar por ella; para mantenerla, tanto en su existencia como en su dignidad; para intervenir en contra de guerras y masacres; para requerir la aparición con vida de quienes han desaparecido; para reivindicar, junto con los discursos políticos, el sentido de esas vidas que ya no están y que fueron entregadas y tomadas, en función de las ideas, en la confrontación revolucionaria. Imágenes que interceptan el campo de la política y de la estética; que se producen dentro del circuito del mundo del arte o que provienen de una visualidad externa al mismo, distribuida cada día por la prensa, tal como sucede con los recordatorios que publica el diario *Página/12*. Imágenes y exhibiciones que se producen en forma conjunta con objetivos muy precisos.

Es sorprendente la relación entre las producciones artísticas, un campo expandido de imágenes de circulación masiva y las políticas de derechos humanos. La noción de biopolítica permite un pensamiento fronterizo<sup>16</sup>, en este caso, sobre un corpus heterogéneo de imágenes, gestadas en diferentes circunstancias y en función de diferentes contextos, pero cuyo punto de encuentro está marcado, en primer lugar, por la idea de actuar en función de la vida, y luego, por la continua transformación de sus estrategias de formulación visual con el propósito de evitar el desgaste que resulta de la repetición. En este sentido, estas imágenes son versátiles, dialogan con sus propias genealogías y dialogan también entre sí, con acuerdos y fricciones que hacen de ellas representaciones cambiantes, cuya dinámica reproduce las condiciones de su supervivencia.

Un caso específico resulta elocuente: el poder del retrato, de la imagen de la foto carnet en el diseño de estrategias políticas de las organizaciones de derechos humanos y en las poéticas que se vinculan a estas políticas. Pensemos en el caso de Chile, donde el retrato juega un rol preponderante en un cuerpo de obra gestado en la transición. Pensemos en la obra de Eugenio Dittborn y sus retratos tomados de periódicos que los sustraen a su vez de los archivos policiales<sup>17</sup>; pensemos en Gonzalo



Díaz y los retratos de héroes, de artistas, de santas, sobreimpresos en un verdadero palimpsesto de imágenes, de tiempos históricos, sobrepuestos para actuar desde la transparencia y la superposición. No como tiempos yuxtapuestos, comparados para inducir su confrontación, son tiempos superpuestos en los que el pasado nunca deja de actuar junto al presente, todos activos al mismo tiempo. Esta es una biopolítica de la imagen que se reactiva en el tránsito de la iconografía de las organizaciones de derechos humanos al campo erudito del arte. Como sucede con los pañuelos que las Madres de Plaza de Mayo llevan cubriendo su cabello y que Daniel Ontiveros agrupa en forma de margaritas inscribiendo entre ellas la frase pronunciada por Belgrano: “Ay, Patria mía”; o cuando Rosana Fuertes pinta el pañuelo en pequeños recuadros para llegar a 30,000, la cifra emblemática que guía los reclamos de las organizaciones de derechos humanos –una obra que comenzó en 1997 y que se encuentra en proceso–; o con las imágenes y los textos que día a día resisten toda forma de olvido, como los recordatorios que el diario *Página/12* publica a pedido de los familiares el día en el que fueron llevados, con vida, a un lugar del que no han vuelto. Textos –como epigramas, en el sentido de inscripciones– que acompañan a las imágenes elegidas por los familiares para dar mejor cuenta de quién era esa persona, de cuáles fueron sus momentos de felicidad y para recordar que nada se olvida.

Ante la pregunta acerca de cuáles pueden ser las correspondencias actuales entre el arte, la política y la sociedad, una aproximación desde la noción de biopolítica desclasifica la clásica tensión de la vanguardia de unir el arte con la vida y los escasos momentos en los que ese vínculo se cumple. Las imágenes, como representaciones cambiantes, vivas; la presencia de los cuerpos en expresiones colectivas; el hecho de que la nueva institucionalidad del arte –más flexible y móvil– intervenga en los procesos de transformación urbana actuando como *trendsetter*; la relación estrecha entre una política de la imagen y la política de la vida que llevan adelante las organizaciones de derechos humanos: son estos los nuevos escenarios que permiten analizar, desde una perspectiva

intersticial, la articulación de ese vínculo que, lejos de debilitarse ante las impugnaciones del formalismo, da cuenta del nuevo escenario de obras y sociabilidades que mantienen vivo el mundo del arte. Entiéndase: no el mundo del espectáculo, sino aquel de fricciones y reformulaciones críticas que conceden el sentido más rico a toda propuesta poética (y por eso, también, política).

1 Podemos citar, como selección de algunos textos fundamentales, Michel Foucault. *Historia de la sexualidad. I- la voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1987. 161-194; “La gubernamentalidad” y “Las malas del poder” en *Estética, ética y hermenéutica. Obras completas III*. Barcelona, Paidós, 1989. 175-197 y 235-254 respectivamente; Giorgio Agamben. *El campo de concentración como paradigma biopolítico de lo moderno en Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-Textos, 2006. 151-239; Antonio Negri, “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (Comp.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós, 2005. 93-139.

2 Véase, por ejemplo, Ignacio Mendiola Gonzalo (Ed.). *Rastros y rostros de la biopolítica*. Barcelona, Anthropos. 2009.

3 Boris Groys. “El arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación de arte” en *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana, Criterios. 2008. 165-183; Joaquín Barriendos (*Bio*) *políticas de archivo: archivando y desarchivando los sesenta desde el museo de arte* en *Artecontexto*. N 24, Madrid, 2009. 17-23.

4 Susan Sontag. “Notas sobre lo camp” en *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996. 355-376; 355.

5 Jacques Rancière. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2007.

6 Nicolás Bourriaud. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

7 *Crac Valparaíso*. Centro de residencias para artistas contemporáneos. Memoria 2006-2008, y 2009.

8 Para una lista provisional de residencias véase <http://www.artscollaboratory.org/organisations/Triangle>

9 *Memoria de las experiencias, encuentros y actividades que se desarrollaron en torno a las residencias de artistas*. CRAC Valparaíso. Chile, 2007-2008. CRAC y Valparaíso, 2009; Duplus. *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir. Un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independiente de América Latina y el Caribe*. Buenos Aires, Proa, 2005.

10 Giorgio Agamben. *Estado de excepción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

11 Sobre la obra de Leonel Luna ver Laura Malosetti Costa, “Tradición, familia, desocupación” en el seminario *Los Estudios del Arte desde América Latina* en <http://servidor.esteticas.unam.mx:l6080/edartedal/bahia.html>

12 Miguel Ventura. *Cantos Cívicos. Un proyecto de NILC en colaboración con Miguel Ventura*. México, D. F., UNAM-MUAC, 2008.

13 Para un análisis brillante sobre los poderes del montaje véase Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid, A. Machado Libros, 2008.

14 Sarah Thornton. *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires, Edhasa, 2009.

15 Ventura. op. cit. 142.

16 Ignacio Mendiola Gonzalo. *La biopolítica como un pensar fronterizo*, op. cit. 9-14.

17 Sobre los retratos de Dittborn ver Miguel Valderrama. *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*. Santiago de Chile, Palinodia, 2009.