

CONTRA LOS ENCARGADOS

Desde el 17 de febrero y hasta el mes de marzo la galería madrileña Helga de Alvear presenta *Los encargados*, una colaboración de Jorge Galindo y Santiago Sierra en la que arremeten contra el Estado español y sus políticos.

Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo, la insurrección es para el pueblo y para cada porción del pueblo el más sagrado de sus derechos y el más indispensable de sus deberes.
Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano

Esta consigna, en la galería Helga de Alvear de Madrid, informa, determina y anima *Los encargados*, el proyecto irreverente, inconformista y valiente de Jorge Galindo (Madrid, 1965) y Santiago Sierra (Madrid, 1967). La exposición no podría ser más oportuna. Desde la llegada del Partido Popular de Mariano Rajoy a la jefatura del Gobierno español, hace ahora un año, se ha acrecentado y generalizado la crisis económica y laboral por la que pasa el país, en la que el desempleo ha alcanzado la más alta cota —sobre el 26% de la población activa— en la historia de la democracia de España y en todo el continente europeo. Este no es el espacio para develar las alcantarillas que constituyen el fundamento de la “democracia” en un país que sufrió 44 años de una dictadura fascista, algo sobre lo que se decidió correr un tupido velo —de vergüenza y mierda, ahora sabemos— que empieza a estallar en las narices de quienes, ignorantes de la historia, supusieron que los errores que no se reconocen como propios no se repiten.

No es la primera vez que Galindo y Sierra colaboran en un proyecto. Durante los ochenta pintaron las paredes de la capital de España con agresivos grafitis firmados por el Comando Madrid. Aunque sus trayectorias se han desarrollado por vergeles diferentes y páramos desiguales, esto no ha impedido la radicalización de sus posiciones ante la desgracia nacional en la que ha desembocado la monarquía parlamentaria constitucional. En esta ocasión, con *Los encargados*, el video que constituye la pieza central de esta exposición, proyectan el funeral (deseado) que terminaría con la realidad hipotecada a la mentira institucional que ha embaucado al país en un miserable presente.

El pasado 15 de agosto, Galindo y Sierra filmaron, a la manera de un cortejo funerario, una procesión de siete coches oficiales coronados con gigantescos retratos en blanco y negro presentados boca abajo. El desfile era encabezado por el retrato del rey Juan Carlos I y le seguían, por orden de aparición y de sucesión política, los rostros de los presidentes de los gobiernos de España desde la Transición hasta nuestros días: Adolfo Suárez, Leopoldo Calvo-Sotelo, Felipe González, José María Aznar, José Luis Rodríguez Zapatero y Mariano Rajoy. Según explica Sierra, éstas son las caras visibles del régimen, «las de los encargados de representar los intereses de la banca, del Pentágono, de Roma, de los terratenientes, del Ejército». Son responsables de «políticas asesinas», según Galindo.

Para varios historiadores que disienten de la versión oficial de la historia reciente de España, como Vicente Navarro, la transición a la democracia en 1978 se llevó a cabo en términos particularmente favorables para las fuerzas ultraderechistas que controlan el Estado español, dirigidas por el rey, que considera a Franco «uno de los grandes patriotas en la historia de España, salvador de la nación contra las fuerzas rojas». Un elemento clave de esa transición fue la Ley de Amnistía, que proclamó la inmunidad para todos los que cometieron crímenes políticos durante la dictadura. La ley fue acompañada por un Pacto de Silencio entre los líderes de todos los partidos políticos. Como consecuencia, los casi 115 mil desaparecidos durante la dictadura de Franco se mantuvieron desaparecidos... hasta que el juez Baltasar Garzón abrió un proceso basado en la legislación internacional, en la que los crímenes contra la humanidad nunca prescriben. Pero, contrario a la naturaleza propia de esta clase de procesos, que suelen conducir a importantes investigaciones políticas que desembocan en comisiones de la verdad y la reconciliación, como ha sucedido en tantos países que han experimentado conflictos civiles fratricidas, en España fue motivo



Izquierda y arriba: © Jorge Galindo / Santiago Sierra
Abajo: Vista de la exhibición *Los encargados* en la Galería Helga de Alvear, Madrid

para despojar al juez de su posición, de su práctica y de sus responsabilidades judiciales, cortando así cualquier posibilidad de investigación y superación del conflicto civil. «El mal tiene un principio y nosotros estamos hablando del tocomucho de la Transición, dirigida por las élites políticas del franquismo para perdurar hasta nuestros días. Señalamos a los encargados del gran timo», afirma Galindo en declaraciones a *El País*.

Para Galindo y Sierra ese momento de transición forzada y abortada es el punto de inflexión que conduce a las políticas del régimen actual: «Rajoy está utilizando la crisis y su mayoría absoluta [en el parlamento] para convertir al Estado en un régimen autoritario», dice Galindo. Y Sierra explica el propósito de *Los encargados* a dos bandas: «La propaganda del actual régimen político ha utilizado machaconamente las imágenes de sus caras más visibles para tejer su cuento de democracia. La propaganda del régimen es machacona... cuántas veces no ha oído usted [...] las palabras *transición ejemplar*. Bueno, pues esto es contra-propaganda, nuestra revancha a toda una vida bajo su propaganda».

En esta llamada no declarada a la insurrección, en este ejemplo de arte útil, se incluye un grupo de retratos que, como estandartes, se pasearon por Madrid durante el pasado verano y una serie de composiciones fotográficas que se originan a partir de los fotogramas del video. Hasta aquí pueden llegar porque, como explica Sierra, «nuestra opinión sobre [lo que sucede hoy en el país] es punible por la legislación española, así que nos la ahorramos. Éste no es un país libre». —OCTAVIO ZAYA

SANTIAGO SIERRA

El trabajo es la dictadura

A finales de enero, Ivory Press (Madrid) presentó el performance y libro de artista *El trabajo es la dictadura*. Como en piezas anteriores, Sierra remuneró (con el salario mínimo) a 30 trabajadores. Ahora con el objeto de realizar planas con esta frase. El resultado fue este volumen reflexivo.





© Raúl Lorca

TERRITORIOS Y COMUNIDADES

Graciela Speranza publica su *Atlas portátil de América Latina* (Anagrama), una cartografía crítica.

Ante la multiplicidad, ante la creciente dispersión, el atlas. Como método de lectura. Como herramienta de organización. Como forma de conocimiento. Pese a su lejano origen en el campo de la geografía, el atlas parece esencial a la experiencia de la modernidad, es decir, a lo que Marx entendió como el desvanecimiento de lo sólido. Sabemos cuál es el aspecto de la superficie de la Tierra, pero ¿conocemos el rostro de la proteica creación contemporánea?

Animada por la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, montada por Georges Didi-Huberman en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid en 2011, a su vez inspirada por el enigmático *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, Graciela Speranza ha construido un notable artefacto crítico. Su *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* forma parte de una secuencia a la que pertenecen *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (2000) y *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (2006), libros sostenidos en la capacidad de establecer vínculos entre lo visual y lo escrito. La prosa de Speranza, exacta y expresiva, es el vehículo idóneo para su estrategia de lectura: procura oír lo que las obras dicen, sin convertirlas en ilustraciones de teorías ajenas a su concepción, pero poniéndolas a dialogar con otras obras, además de ideas y contextos.

Organizado en cuatro secciones —“Mapas”, “Ciudades”, “Supervivencias”, “Esferas y redes”—, con el montaje como método compositivo, el *Atlas* de Graciela Speranza (Buenos Aires, 1957) arroja una imagen facetada de América Latina, una región menos marginal de lo que nos gusta pensar. Esos núcleos temáticos permiten establecer una serie de preocupaciones —políticas, sociales, estéticas— compartidas por diversos artistas visuales y escritores. Los diálogos que el *Atlas* produce son especialmente memorables en el apartado “Supervivencias”, donde, por ejemplo, una pieza de Santiago Sierra es enfrentada a las ideas de Oscar Masotta, secreto precursor de diversos caminos del arte contemporáneo.

Atlas portátil de América Latina abre caminos a la reflexión sobre las artes. En el volumen caben Francis Alÿs y Mario Bellatin, Guillermo Kuitca y Sergio Chejfec, Teresa Margolles y Roberto Bolaño porque Speranza entiende la crítica como cartografía. Construye un mapa de lectura y, sobre él, establece comunidades imaginarias. Este *Atlas*, con sus cuatro puntos cardinales, es un museo mental, un proyecto de exposición imposible que exigiría al espectador mudarse a un territorio particular por una temporada. Su lección es paradójicamente simple: «el arte nunca habla de una vez y para siempre». —NICOLÁS CABRAL

GUILLERMO KUITCA

Plates No. 01-24

«Siempre he tenido la idea de que mi trabajo no empieza desde un lienzo en blanco, sino que se dirige hacia él». Ésta es la forma en que Guillermo Kuitca, descrito como pintor del espacio y organizador del vacío, habla de su proceso creativo. En esta publicación de la editorial londinense Steidl —lanzada con ocasión de una muestra de obra reciente en la galería Hauser & Wirth de Londres— se hace un recuento de su más reciente producción, desarrollada a partir de una serie presentada en la Bienal de Venecia 2007. Un libro que confirma a Kuitca como un artista indispensable.



¿NADA QUE DECLARAR?

La colectiva *Nothing to Declare? World Maps of Art Since '89* se presenta en la Academia de las Artes de Berlín.



Chris Nkulo and Patience Umeh (2008). © Pieter Hugo

Hasta hace poco más de una década, Occidente era considerado el centro del mundo del arte. Las formas artísticas producidas fuera de Estados Unidos y Europa recibían el epíteto casi insultante de “arte global”. La exposición que lleva el título de *Nothing to Declare? World Maps of Art Since '89 (¿Nada que declarar? Mapamundis del arte desde 1989)* presenta el trabajo de 16 artistas “globales” contemporáneos, abordando temas de carácter geopolítico y sociocultural.

La primera de las cinco salas de exhibición, en la Academia de las Artes de Berlín, contiene a su vez cuatro salas hechas de madera de triplay, donde se exhiben películas que presentan distintas perspectivas globales. La polarización de los mundos del arte queda de manifiesto en el video de Araya Rasdjarmrearnsook *Dow Song Duang –The Two Planet Series* (2008). En cuatro viñetas, habitantes rurales de Tailandia deliberan sobre obras maestras del arte europeo del siglo XIX (de Millet, Manet e incluso Van Gogh). En una de ellas, un grupo de mujeres examina *Las espigadoras* (1857) de Millet, que presenta una escena idílica en un campo de arroz, y especulan que quienes aparecen en el cuadro están buscando sapos, que en las manos llevan ramos de flores. Más que enfatizar la ignorancia, se muestra a mujeres que evalúan de forma precisa la obra al aplicar su perspectiva local.

En la tercera sala queda clara la intención real de la exposición en forma de investigaciones, que son resultado de la exploración hecha por Global Art and The Museum. Textos y documentos cubren los muros en este espacio que han designado como «habitaciones de historias». Fueron divididos en cuatro categorías: mapeo, documentos, espacios de arte y branding. Son una forma de documentar «el auge de la pluralidad de los mundos del arte», que fueron completamente ignorados durante el modernismo. Aquí se abordan los muchos intentos de establecer regiones de arte a lo largo y ancho del planeta, incluyendo el creciente número de bienales —se programaron 150 para 2013— y la duplicación del mercado de 1991 a la fecha, principalmente en China.

Nothing to Declare? investiga la rápida disolución de las fronteras en el mundo del arte: diversas culturas —por lo regular poco preparadas para ello— se enfrentan al sistema de recompensas y dificultades que aparece con estos cambios. El “arte global” enfrenta problemas distintos a los del “arte occidental”: censura en Internet, la malinterpretación como gesto de rebeldía y el trabajo fuera de la red de seguridad que representa una escena artística reconocida. La pregunta es casi obligada: ¿qué tanto depende el arte de su contexto regional? —ALICIA REUTER



VARIOS AUTORES

Humberto Vélez

A partir de una «estética de la colaboración», el artista panameño Humberto Vélez libera a su obra del corsé ideológico artístico-político que agota rápidamente los límites de la representación. Así, propone la creación colectiva a cargo de un grupo —indígenas, boxeadores, etcétera.— que compone la obra. El artista no impone su visión, interviene poco. En este libro, subtítulo *Aesthetics of Collaboration* y publicado por The Art Gallery of York University, se revisa ampliamente este método creativo, que tuvo y tiene un gran auge entre los artistas latinoamericanos.

LUIS GÁRCIGA: UNA RETROSPECTIVA

Mirahueco, retrospectiva del artista cubano,
en el MUCA Roma hasta el 24 de marzo.



Luis Garcíaiga, *A mitad de la noche dos limbos alrededor una línea imaginaria* (2012). © Luis Garcíaiga

JUAN PABLO ANAYA Kant y los extraterrestres

De reciente aparición, este ensayo del mexicano Juan Pablo Anaya aborda los vaporosos puntos de encuentro entre la historia del arte y la cultura de masas. El libro, que resultó ganador del Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos en 2012, es de utilidad para explicarse la rampante simbiosis de los soportes artísticos con los formatos característicos del entretenimiento popular. Los replicantes de *Blade Runner*, el capitán Ahab de *Moby Dick* o Caspar David Friedrich son algunos de los personajes desde los que Anaya lanza sus ideas.



Luis Garcíaiga Romay (La Habana, 1971) presenta en el MUCA Roma de la ciudad de México una retrospectiva de su obra entre 2003 y 2012. El artista da cuenta de las operaciones artísticas desarrolladas en su trabajo, que se hibridan dentro de tres categorías: usos y formatos audiovisuales, aplicaciones de la estética relacional y guiones instalados. Estos últimos trabajan desde el teatro, el cine y la experimentación con la imagen-luz. Los guiones no son configurados para convertirse en instalaciones sino en escenarios que el espectador construye desde su sensibilidad cinematográfica. Las piezas que participan son comunes y cotidianas, pero se transforman en objetos-luz cuando son alcanzadas por un proyector. Así, las luces señalan y mapean la temporalidad y el ritmo espacial como si fueran una especie de abstracción de la imagen-movimiento. La escena construida infiere tejidos sociales, miradas antropológicas, síntomas culturales y apuntes visuales.

Garcíaiga vive entre las ciudades de Toluca, el DF y La Habana. Esta movilidad le permite hablar desde varios frentes, entender circunstancias, coleccionar instantes. Un buen ejemplo es el guion instalado *La cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica*, de 2012-13, que retoma una frase de Georges Didi-Huberman. La obra de Garcíaiga se describe

en un set con tres superficies sobre las cuales se proyectan luces verdes, el parpadeo de la Estela de Luz y el último “grito de independencia” del sexenio pasado, que, sabemos, fue atacado por el láser de un sinfín de inconformes.

En uso del video oscila entre el registro de un performance, el documental y el corto de ficción. Los videos se conjugan para mostrar personajes o sucesos socioculturales, políticos y económicos. Como en *Cuando explotamos la conformidad* (2007), donde se muestra a Pepa, una beagle que juega a traer objetos a su dueño. Sin embargo, el objeto lanzado nunca es regresado por la perra: siempre lleva uno nuevo. El disenso, parece decirnos Garcíaiga, puede comenzar desde la comodidad.

La frase que se retoma de Didi-Huberman «discute la posibilidad de la experiencia y del conocimiento en una época como la nuestra». Pero también podría agregarse que, para el autor francés, un buen montaje es el maridaje entre dos imágenes no relacionadas que pueden asumir una posición diferente, y así propiciar una mirada crítica. El ejercicio de Garcíaiga Romay opera desde esta postura. Sin embargo, algunos objetos o elementos de la exposición quedan “fuera de foco”, proponiendo que no toda relación entre lo que sucede en ese espacio audiovisual puede ser descifrada. —ADRIANA MELCHOR

