

## TÁCTICAS DE INTERVENCIÓN EN LA ESFERA PÚBLICA

Tamara Diaz Bringas.

TEOR/ética, San José de Costa Rica.

Me gustaría compartir algunas prácticas artísticas que en el contexto centroamericano reciente trabajan en la intervención de la esfera pública. Desde publicaciones impresas hasta acciones en Internet, se trata de interferir en las representaciones dominantes y, de algún modo, extender el horizonte de lo público. La dimensión comunicativa es esencial en muchos de estos proyectos, donde la función del artista desborda hacia prácticas de edición, comunicación, gestión, entre otras. Además de estar basados en procesos colaborativos, se trata de proyectos que potencian la participación activa de los públicos, devenidos muchas veces co-autores. En esa medida, son prácticas que activan nuevos procesos de subjetivación. Siguen entonces tres ejemplos que en su especificidad darían quizá mejor cuenta de su fuerte dimensión política.

### **Artefacto / Estrago**

<http://www.ibw.com.ni/~quintani/artefacto/>

Uno de los proyectos que desde los tempranos noventa ha desarrollado un trabajo de intervención crítica en la esfera pública es la revista *Artefacto*, fundada y dirigida en Managua por el artista Raúl Quintanilla. Su fecha de partida, 1992, sugiere que nació bajo el signo de la contestación política. Frente a las (casi siempre) inocuas celebraciones del “V Centenario del Descubrimiento de América”, *Artefacto* respondería con la editorial “De los 500 años ¡no me digas nada!” y un gesto de furibunda crítica colonial que ha sido uno de los frentes más activos de la revista, así como de la producción artística de Quintanilla. Pero *Artefacto* surgió también en la impugnación de hechos locales como los que llevaron a un grupo de artistas, intelectuales y

académicos de varios países a firmar en abril de 1992 una carta abierta –que sería publicada en el primer número de la revista- dirigida a Violeta Chamorro, Presidenta de Nicaragua, en protesta por la quema, en la ciudad de León, de libros de Gioconda Belli, Ernesto Cardenal, Sergio Ramírez, y por el borrado en Managua, por órdenes del alcalde Arnoldo Alemán, de los murales que celebraban logros del pueblo nicaragüense como la victoria contra Somoza y la campaña de alfabetización, entre otros.

En una de sus primeras editoriales, *Artefacto* denunciaba la llamada concertación “nacional” entre la burguesía tradicional y la nueva élite sandinista, el abandono de la cultura popular por los programas oficiales, la complacencia de ciertos agentes culturales con una agenda elitista, entre otros desencantos. Aquel texto concluía con una toma de posición en estos términos: “Ese montón de ‘agarralavaras’, que algún día llenaron con esperanzas las plazas y las fronteras de la revolución y hasta la vanidad de más de un comanche, ahora llena las casillas de porcentajes de desempleo, pobreza extrema, criminalidad y desesperanza de índices económicos fácilmente convertibles en irrisorios temas de agenda. Ante esta “simpática y divertida” situación, avalada por el aparato crítico del nuevo status quo, quedan solamente los márgenes. La periferia asumida conscientemente a pesar de su dulce y agrio olor a harakiri. De allí y desde allí nuestro papel de francotiradores con las municiones contadas”.<sup>1</sup>

*Artefacto* no parece haber abandonado ese lugar de “francotiradores” que entonces anunciaban y de hecho cada número ha sido concebido como una acción política. Así, aunque incluye textos de diversos enfoques y alcances, la revista no limaría su filo crítico, su insistente voluntad de confrontación. Desde la editorial, el diseño, la selección de textos hasta secciones aparentemente secundarias y de acentos sarcásticos como “Ocurrencias y veredictos”, se incluyen provocaciones a distintos órdenes. Uno de los blancos más apuntados ha sido el campo artístico, pero también los avatares de la política local y diversas formas de hegemonía cultural. Si repasamos las atenciones de la revista en estos años aparecen algunas recurrencias: cultura popular, prácticas artísticas centroamericanas, artículos sobre eventos locales y regionales, textos

de crítica cultural y poscolonial. Asimismo, es notable el lugar de la poesía en las páginas de la revista, donde frecuentan nombres como Baudelaire o Mallarmé. En todo caso, no pasa desapercibida la referencia insistente a una cierta tradición modernista, con Rubén Darío como el santo al que parecen encomendarse. Como si, por ese gesto, *Artefacto* incluyera en sus páginas las claves de su propia genealogía. ¿Se trataría de un gesto de actualización política del modernismo, de llevar al presente su obstinado anticonformismo?

Fue quizá malestar, irritación frente a un estado de cosas, lo que incitó al grupo de artistas que en Managua iniciaron el proyecto *Artefacto* y poco después la “Artefactoría”: casa ubicada en un barrio popular donde tendrían lugar por casi siete años exposiciones, lecturas, performances, charlas, proyecciones y no pocas “bacanales”. Pero estos proyectos fueron animados sobre todo por un trabajo de colaboración: Denis Núñez, Teresa Codina, David Ocón, Patricia Belli, Celeste González, Alicia Zamora se cuentan entre sus más incansables cómplices locales –junto al poeta Carlos Martínez Rivas, que sería hasta su fallecimiento (y luego) una presencia mayor en la revista. Habría que mencionar también nombres como David Craven, Gerardo Mosquera, Jacinta Escudos, Virginia Pérez-Ratton entre los más asiduos colaboradores internacionales. Pero ha sido Raúl Quintanilla quien ha ejercido a la vez de editor, escritor, diseñador y productor de *Artefacto*. Esa incansable labor de activista encuentra tal vez un precursor –y sin dudas también un cómplice- en Rolando Castellón y *Cenizas*: la revista de literatura y arte que ese artista nicaragüense iniciara en 1979 y que desde entonces ha editado, producido y distribuido desde San Francisco, California o San José de Costa Rica y hacia los más remotos destinos.

Como en el ejemplo de Castellón, no es posible separar la producción artística de Quintanilla de ese otro ámbito de actuación política que tiene lugar en el proceso editorial, de gestión y curaduría. Tampoco sería conveniente desconectar el trabajo de edición de Raúl Quintanilla con el que realiza a partir de ensamblajes. Después de todo, un mismo dispositivo parece estar en juego en ambas prácticas: el montaje. Las propuestas de Quintanilla se basan en la reunión de elementos heterogéneos, que refutan toda ilusión de unidad o

totalidad para mostrar precisamente su condición de artificio, su heterogeneidad estructural. Se trata –como en muchas propuestas de la vanguardia más política de los años veinte y treinta- de producir una colisión entre elementos diversos, incluso irreconciliables. Un ejemplo serían los ensamblajes que ha realizado con fragmentos de cerámica precolombina y figuras de plástico de la cultura de masas transnacional. De igual modo, así como en las revistas, las propuestas objetuales de Quintanilla suelen conceder un papel privilegiado al lenguaje, a través juegos y desvíos que producen un trastorno en el orden sintáctico y semántico –y sin dudas más allá.

Luego de casi 10 años y 20 números, de haberse presentado alternativamente como “Revista de Arte, Cultura y Crítica” y “Zona Cultural Autónoma”, *Artefacto* se despedía con el subtítulo “Revista de acción limitada”. Para ese número de septiembre-diciembre de 2002, el lugar de edición se declaraba en “Nicaragua Liebre”. Pero quizá se trataba menos de un final que de una huida, de un cambio de nombre como táctica política. A partir de entonces, el grupo (reconfigurado) empezaría a editar la revista *Estrago*, que cuenta además con una edición virtual en <http://www.ibw.com.ni/~quintani/artefacto/> y se presenta como “una página web dedicada a perturbar el sueño de la Kool-tura de la Nueva Era (?)”. Aunque la (ciertamente rígida) versión digital no parece sacar demasiado provecho de su lugar en la red, *Estrago* ha funcionado además como colectivo para intervenciones abiertamente políticas. Un ejemplo sería la “Expo 100”, realizada en 2008 por la despenalización del aborto terapéutico en Nicaragua.

El reconocimiento de sus propios límites, su dimensión autocrítica, su sentido de contingencia colaboran probablemente con la eficacia política de un proyecto como *Artefacto*. En su contra, estaría tal vez aquel gesto de auto-colocarse al margen y en esa medida resultar más bien tranquilizador. Pero es posible que la expresión “con las municiones contadas” tenga que ver menos con el agotamiento de las “balas” (textos, acciones), que con la necesidad de acertar cada tiro. O podría leerse quizá en referencia a los límites del medio impreso y de las condiciones precarias (aunque efectivas) de distribución con que ha contado la revista. Se ha señalado muchas veces la conexión del

término vanguardia con el vocabulario militar y en *Artefacto* tampoco es extraño encontrar referencias explícitas a un lenguaje militar: francotiradores, armas, enemigos, adversarios. Por suerte, no sería el único.

### **Auras de guerra**

<http://www.ernestosalmeron.com/e/noticias/category/aurasdeguerra/>

Como un palimpsesto: *Auras de guerra* realiza una inscripción sucesiva de textos, en los cuales es legible la huella de un borrado anterior. Y, de algún modo, deja entrever también la posibilidad de un borrado futuro. El proyecto que Ernesto Salmerón ha desarrollado por más de 10 años no corresponde a un proceso lineal sino discontinuo, heterogéneo, azaroso. En sucesivas reescrituras, *Auras de guerra* ha ido complejizando sus formatos y alcances, partiendo en principio de fotografías hacia las más diversas formas de intervención pública: carteles, graffiti, performances, y sobre todo la participación de otros agentes. Conviene quizá bordear las derivas del proyecto a fin de seguir en lo posible su proliferación.

Desde su comienzo en 1996, *Auras de guerra* apelaría a una voluntad de intervención pública. Cada 19 de julio, en las celebraciones de la revolución sandinista, Salmerón acudía con su cámara a la Plaza de la Revolución en Managua. En el 2000 dispuso un telón para hacer retratos de sujetos individuales, distinguiéndolos del contexto: “la idea original era hacer desaparecer la plaza y que solo estuviera la gente, descontextualizada, pues la plaza, la revolución ya no existía”, ha sugerido el artista.<sup>2</sup> En esas fotos, los actores de la historia, excombatientes sandinistas y entusiastas de la revolución, devenían actores de una conmemoración, en un tránsito que casi se podría describir como el de lo histórico a lo histriónico. El recurso al blanco y negro, así como la referencia a un evento histórico, sugieren citas a la fotografía documental. Sin embargo, en tanto documento las fotos de Salmerón resultaban precarias, en la medida en que la concepción a la manera de estudio y el énfasis en la pose debilitarían su condición documental.

Para el 2004, aquellas fotos encontrarían un soporte masivo que hizo posible su propagación por la plaza pública. En lugar de participar con la cámara, el fotógrafo quiso devolver sus imágenes a los retratados en las celebraciones previas. Así, Ernesto Salmerón haría una edición de 5 mil ejemplares de un cartel por el “25 Aniversario de la Revolución Popular Sandinista”, en el que incluía algunas de aquellas fotos. En la otra cara del impreso, se encontraba una imagen de Augusto César Sandino que se convertiría en una pieza clave del proyecto. Se trata de la silueta de un sombrero de ala ancha que en Nicaragua es suficiente como alusión al héroe de la resistencia contra la ocupación estadounidense, asesinado en 1934 y convertido décadas más tarde en la figura emblemática del Frente Sandinista para la Liberación Nacional. En todo caso, el gesto de repartir los carteles –en sitios como los alrededores de la nueva Catedral de Managua- no resultaría inocuo para un contexto en el que se acababa de aprobar un pacto entre la Iglesia y el FSLN, bajo el mando de Daniel Ortega. Pequeños textos en el cartel como “retratos en la ex-plaza de la Revolución” causarían agitados encuentros entre radicales del partido sandinista y el artista.

Aquella imagen de Sandino que había pasado de un graffiti a una foto y luego a un cartel, recorrería pronto el camino inverso hasta su lugar físico –aunque no menos inestable- en una casa en Granada. Así, en el 2006 una nueva deriva de “Auras de guerra” haría remover el fragmento de “muro” en el que estaba inscrito el graffiti y transportar esas dos toneladas al Instituto Nacional de Cultura, a una exposición que sería clausurada el mismo día de su apertura. En un contexto político radicalizado por el clima electoral, no resultaría difícil exceder los precarios límites de permisividad o intolerancia oficial. La muestra fue, pues, censurada con éxito. De un modo tal vez no previsto por las autoridades, la eficacia táctica del gesto de Salmerón sacaría provecho de esa clausura. Después de todo, la imagen de un Sandino “tomando” el otrora Palacio Nacional parecía requerir la oposición de las autoridades. Así, luego de activar el espectáculo mediático –con declaraciones, sellos de “censurado”, fotos del artista con cámara en mano y pasamontañas-, el camino estaba expedito para continuar el viaje. Esta vez hacia San Salvador, a participar en la

V Bienal Centroamericana de Artes Visuales, donde el proyecto sería reconocido con el primer premio.

El transporte del “Muro” fue realizado en un camión “IFA”, fabricado en la ex República Democrática Alemana y que debió llegar a Nicaragua en el contexto de solidaridad con el antiguo bloque socialista. Rotulado como el “Gringo” en su parte delantera, ese camión con nombre propio sería un componente inseparable del proyecto. Con él rodaría no sólo una historia de contradicciones, sino también un interminable registro de trámites aduanales, papeleos y fronteras. De Managua a San Salvador y de vuelta. Luego a San José y Puerto Limón en Costa Rica, donde se embarcaría con destino a Venecia. En su trayecto, la peculiar caravana daría cuenta de las resistencias y azares que iba encontrando a su paso. En efecto, si “Auras de guerra” ha debido sortear incontables obstáculos, por otra parte contó con la complicidad de no pocos azares. Uno de los más precisos fue “Augusto”, el nombre del ferri (como el de Sandino) que transportó al “Gringo” hasta su emplazamiento en el Arsenal, donde participaría en la 52 Bienal de Venecia. Otro curioso azar es que aquel graffiti se encontrara en Granada, la ciudad nicaraguense con nombre de fruta y de proyectil. El muro-granada. O el gesto de Salmerón como el estallido de una granada en la esfera pública.

Pero en “Auras de guerra” han participado además dos agentes imprescindibles: Don Rigoberto López, ex soldado de la “contra” y Adolfo Palma, ex combatiente sandinista. Los antiguos adversarios de la guerra que devastó a Nicaragua en los años 80, acompañan “El Muro” con un desgastado graffiti de Sandino. Si ese gesto se ha visto a menudo en clave de acuerdo y reconciliación, tal vez conviene leerlo más bien como una impugnación (acaso trágica) de la historia. De algún modo, ya la historia misma, o su desencanto, los había reconciliado. En el presente, los “desmovilizados” están igualmente enfrentados al desempleo en condiciones de discapacidad. Antes de la custodia del Sandino, ya formaban parte de una asociación de veteranos de guerra que se organizan en Managua para denunciar su situación de abandono por los poderes públicos. En un gesto similar al de las fotografías iniciales de *Auras de guerra*, que priorizaban los sujetos en lugar de la Plaza, Ernesto

Salmerón pone el acento en la gente y sus destinos, aun a contrapelo de la historia.

Si es posible leer *Auras de guerra* como un palimpsesto, tal vez sea útil imaginar su contestación a la historia como palimpsesto, como *borrado nuevamente*, según la voz griega de la que deriva esa palabra. De algún modo, el proyecto de Salmerón impugna ciertos borrados sucesivos. Uno de ellos tendría que ver con un espacio tradicional, casi emblemático, de la esfera pública. La Plaza de la República convertida en 1979 en Plaza de la Revolución, a la que 20 años después una enorme fuente cancelaba como plaza pública. En 2007, otro “ajuste” político hizo quitar la fuente y recuperar nuevamente la plaza. Ernesto Salmerón no faltaría en el registro de las imágenes y sonidos de esa demolición. ¿Pensaría tal vez en una banda sonora de las revoluciones? De cualquier modo, en el trabajo de Ernesto Salmerón la historia (es decir, el presente) se asume como campo de batalla. Un espacio político en el que no vacila en escribir sobre olvidos precedentes, ni en olvidar historias previas. A la espera de escrituras por venir. Y de nuevos borrados, nuevamente.

### **Canal Central**

<http://www.megafone.net/SANJOSE/intro.php?qt=7.5>

“Un proyecto de comunicación móvil audiovisual para colectivos sin presencia activa en los medios de comunicación preponderantes”. De este modo se suele presentar el proyecto que Antoni Abad ha realizado con diversos colectivos: taxistas en México DF (2004), gitanos en Lleida y León (2005), prostitutas en Madrid (2005), personas discapacitar en Barcelona (2006) y Genova (2008), Motoboys en Sao Paulo (2007). En el 2006, como parte del evento *Estrecho Dudoso* organizado por TEOR/ética, el artista catalán sería invitado a trabajar con un colectivo de inmigrantes nicaraguenses en Costa Rica. Los proyectos de <www.zexe.net> se basan en la posibilidad de las últimas generaciones de telefonía celular de transmitir de manera casi inmediata a Internet registros multimedia (texto, foto, audio y video) desde teléfonos móviles. El dispositivo de

comunicación puesto en marcha por estos canales cuenta con un software programado por Eugenio Tiselli que hace la transmisión a Internet lo más sencilla posible. Una vez garantizadas las condiciones técnicas básicas, el proyecto intenta potenciar un uso social de esas tecnologías.

*Canal\*CENTRAL*, el proyecto realizado en San José, debió enfrentar negociaciones previas con la institución pública que tiene el monopolio de la telefonía. El hecho de que se tratara de un colectivo de inmigrantes (algunos de ellos “sin papeles”) supuso sortear el requisito de tener residencia legal en Costa Rica para acceder a una línea de teléfono móvil. Por otra parte, los equipos que se adquirieron para el proyecto tenían una sospechosa condición “irregular”, pues no contaban con el software homologado para operar en Costa Rica. La institución terminó flexibilizando sus propias reglas para dar lugar al proyecto, que funcionaría provisionalmente como un espacio “piloto” (pues aunque la tecnología estaba habilitada, el servicio no estaba disponible a causa de limitaciones burocráticas de la institución pública que regula las tarifas). Pero además de las condiciones técnicas e institucionales, el proyecto necesitaría la configuración del colectivo y su familiarización con el uso de esas tecnologías.

Se trataba, en primera instancia, de crear las condiciones de posibilidad para que un colectivo de inmigrantes nicaragüenses transmitiera su propio canal de comunicación. El artista funciona entonces como un facilitador y el contexto del arte como excusa para la gestión del dispositivo técnico, la financiación y desde luego la visibilidad. Antoni Abad ha insistido en su táctica de “desviar” fondos dedicados al arte y la cultura para el beneficio de los colectivos con los que trabaja. En todo caso, son ellos quienes gestionan los contenidos, a través de asambleas periódicas en las que se discuten las problemáticas comunes y se determinan los canales colectivos. Para ese grupo de inmigrantes nicaragüenses las prioridades de comunicación incluían temas de papeles, trabajo, salud, vivienda, pero también cuestiones culturales e identitarias, familias mixtas, nuevas generaciones nacidas en Costa Rica. Asimismo, el proyecto incluye canales individuales donde cada uno de los emisores configura su propio lugar de enunciación.

Uno de los intereses del proyecto es trabajar con colectivos con una presencia problemática en los medios de comunicación dominantes. En ese sentido, *Canal\*CENTRAL* funciona como un dispositivo de comunicación alternativa, en el cual el colectivo de inmigrantes tiene las condiciones para auto-representarse y de algún modo contestar las imágenes más habituales vinculadas a tópicos como violencia, delito, trabajo, deterioro de servicios públicos, etc. En la iniciativa de Antoni Abad no se trata de hablar por otros, sino de crear los dispositivos para que otros tomen la palabra. Así, los registros de imagen, textos, sonidos se envían directamente desde sus móviles a Internet, sin que se haga edición alguna de los canales. El dispositivo permite además la opción de ser contestado por los destinatarios, quienes pueden participar activamente en la comunicación a través de los foros de la página en Internet. Asimismo, una parte del proyecto contempla estrategias de difusión del canal, sacando provecho también del sistema del arte y sus dispositivos de visibilidad.

Si producir otras representaciones es un trabajo imprescindible, se trata también de producir otros procesos de subjetivación. En ese sentido, la práctica política de un proyecto como *Canal\*CENTRAL* no se agota en el trabajo de contrainformación, sino que afecta también a la posibilidad misma de estos colectivos. En Costa Rica, el grupo de inmigrantes nicaragüenses no estaba constituido previamente al proyecto. *Canal\*CENTRAL* no sólo propició otros modos de comunicación sino de producción de conocimiento colectivo y auto-organización. Si el proyecto requiere ciertos procesos organizativos (como las asambleas periódicas), puede activar también formas imprevistas y autónomas de organización. En San José, por ejemplo, una brigada de emisores se organizó para reportar el desalojo de un asentamiento urbano precario, donde reside un gran porcentaje de inmigrantes. Otra forma de autogestión del grupo estuvo dirigida a un curso sobre presentación de proyectos y herramientas para buscar empleo.

En una entrevista reciente, Antoni Abad aseguraba: “To me, the goal is that they have access to the technology. They have the phones and we keep the

server up for them so they can continue on. The best thing that can happen is that they organize themselves to continue with the project". Y agrega algunos ejemplos: "The handicapped people of Barcelona organized an association and continued with the project. They are still webcasting. The *motoboys* of San Paolo, the 'art project' was finished in June 2007 but they are still meeting every week and they are going to create an NGO, not only to continue with the project but to fight for their rights. It's only that now they do it in another way because they have a tool. In a way the technology is kind of a trick that clicks and makes you think of some parts of your life that you don't normally think about. And this brings me back to the question of liberation from routine".<sup>3</sup>

Aun cuando el mismo Abad parece poner el énfasis en el dispositivo de comunicación, es evidente que ello no sólo involucra una batalla por la representación. En ese sentido, Alberto López Cuenca apuntaba: "Pero no se trata sólo de revelar, de hacer visible la traslúcida red que ordena la vida social (desde las relaciones entre adolescentes al uso de un celular o al desplazamiento en la ciudad) sino que en su práctica abren espacio para relaciones sociales inesperadas y reconfiguradas".<sup>4</sup> Así, conviene tal vez desplazar el énfasis desde un dispositivo de comunicación hacia su efectividad como dispositivo de subjetivación. Ello afecta no sólo la posibilidad de "hablar" a través de esas tecnologías, sino lo que su uso mismo produce como efecto. Valdría la pena preguntar en qué medida el uso activo de esos medios de comunicación, su lugar como "emisores", produciría un grado de emancipación en los sujetos. En qué medida esos procesos podrían resultar emancipadores para un colectivo de inmigrantes en zonas urbanas cuyas principales formas de empleo tienen que ver con el servicio doméstico y la seguridad privada. Es posible que lo "central" del canal se encuentre menos en su función de comunicación alternativa que en los procesos de subjetivación que sea capaz de activar.

---

<sup>1</sup> "Como siempre brodersito", en Artefacto No.?, 1992.

<sup>2</sup> En conversación por chat, de la que fueron incluidos algunos fragmentos en el texto "Diálogos, fotografías y otros malendendidos". Por Tamara Díaz Bringas,

con Jonathan Harker, Ernesto Salmerón y Cinthya Soto. Presentado en Seminario en Cali, 2005.

<sup>3</sup> Registering realities, parasiting networks: an interview with Antoni Abad Kim Sawchuk.

<sup>4</sup> La ruta está siendo recalculada. El motoboy y la economía política del afecto. Originalmente publicado en canal\*MOTOBOY: [www.zexe.net](http://www.zexe.net), Centro Cultural de España, São Paulo, 2007.