

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



Cartografías de la deslegitimidad, evidencias de la desigualdad:
Sencillos desplazamientos y complejas preguntas desde el arte
contemporáneo al Perú actual

Tesis para obtener el grado académico presentada por:

Eliana Lucía Otta Vildoso

Asesor: Víctor Vich Flores

Lima, mayo, 2015

Introducción:

Esta investigación se propone estudiar los vínculos entre lo simbólico y lo político. Sostengo que los trabajos que analizaré, realizan operaciones simbólicas que permiten renovar nuestra mirada sobre las relaciones de poder en el país. Al desfamiliarizar objetos reconocibles, recontextualizando elementos de la vida cotidiana, estos trabajos convocan a repensar lo conocido desde la extrañeza. Me refiero a la crítica a las instituciones oficiales (Se vende o se alquila este local), a la desigualdad naturalizada (97 empleadas domésticas) y a las luchas por alcanzar condiciones de vida dignas (Cisterna).

La recontextualización implica el desplazar un elemento de su lugar habitual a un espacio que le es ajeno, descolocando e interpelando al espectador, invitándolo a pensar las causas y consecuencias de una alteración que trastoca lo dado por sentado en nuestro contexto. En estos casos, las tres operaciones parecen motivadas por la necesidad de denunciar el orden imperante, sostenido en un núcleo duro de desigualdad y colonialidad. En cada uno de ellos estudiaré la producción, instalación y consumo de las obras elegidas. Al analizar su producción prestaré atención a los medios utilizados para realizar los trabajos: a las condiciones discursivas y materiales que los posibilitan. La instalación implica pensar sus formas de circular en el espacio (físico o virtual) y su consumo conlleva la pregunta por la recepción que han tenido. Me interesa ahondar tanto en sus densidades simbólicas como en las posibilidades, siempre indeterminadas, de sus impactos políticos.

En el primer capítulo sostengo que la intervención de Lalo Quiroz, en la que coloca la frase “Se vende o alquila este local” frente a edificios emblemáticos del poder local, denuncia potentemente la inutilidad de dichas entidades. Al transformarlos simbólicamente en inmuebles ofertados al mejor postor, el artista los vacía de su función y relevancia, denunciando una incapacidad de representación que en el caso peruano es histórica. Su acción escenifica además la situación de la política en el contexto neoliberal, donde la agencia de sus instituciones y actores depende de su adecuación al poder económico. Los cuerpos que posibilitan la operación, sin embargo, nos recuerdan también la posibilidad de inscripción de sentidos críticos en el espacio público por parte de los ciudadanos.

En el segundo capítulo sostengo que el trabajo de Daniela Ortiz en *97 empleadas domésticas*, señala la colonialidad arraigada en el seno de lo doméstico. Al apropiarse de imágenes que muestran familias de clase alta junto a empleadas del hogar desenfocadas o recortadas, para insertarlas en el ámbito expositivo, se evidencia la naturalización de la desigualdad. Las preguntas que plantea incomodan: cuál es el tipo de vínculo entre las niñas y los niños que crían, cuáles las diferencias entre los cuerpos de empleadas y empleadoras y entre las actividades que realizan frente a la cámara. Así como quién tiene derecho a retratar a quién y quién decide qué imágenes circulan públicamente en la sociedad peruana, llamándonos a mirar

críticamente lo aparentemente banal y a identificar la conflictividad social también en el mundo virtual.

En el tercer capítulo sostengo que en el video *Cisterna*, al trasladar baldes y bateas desde un asentamiento humano al Palacio de Gobierno, Cristian Alarcón evidencia no sólo la falta de acceso a servicios básicos en la capital del Perú, sino también la movilización constante de la población que exige un alto a la violencia estructural de nuestro país. Simbólicamente utiliza música andina (normalmente ausente en los espacios de arte contemporáneo locales) y el único sujeto visible en el video es una mujer, como apuntando a un posible motor de cambio. Utilizando una técnica rudimentaria y elementos precarios, el artista presenta el espacio público como un lugar de disputa entre las prioridades de quienes diariamente luchan por sobrevivir y aquellas defendidas por el poder, al mismo tiempo que repolitiza la Plaza de Armas de la capital, reducida recientemente a punto turístico.

A partir del trabajo de estos tres artistas podremos observar el inconsciente colonial del actual momento de éxito económico que vive el Perú. Para ello utilizaré fuentes bibliográficas que vinculan el arte contemporáneo con lo político, poniendo en diálogo estos referentes diversos, pues en nuestro contexto aún son escasas las miradas que trasciendan estas fronteras. Guiaré este ejercicio por algunas preguntas transversales:

¿Qué tipos de intervención política ejercen estas propuestas artísticas?

¿Existe un sujeto político propuesto por estos trabajos?

¿Qué efectos pueden tener en un contexto acrítico como el nuestro?

Es importante aprehender la complejidad del entorno en el que se dan estas propuestas, ya que aunque explorar el contexto social a través del arte permite que distintas subjetividades participen de algún intercambio en el que la producción artística sirva como intermediario e interlocutor, el rango de participación es limitado, dada la audiencia reducida y su conocimiento incompleto (Hernandez-Calvo y Villacorta, 2002). Esta condición es particularmente evidente en nuestro caso, con escenas artísticas fragmentadas, movidas culturales incipientemente articuladas y públicos en su mayoría acostumbrados a entender el arte como lo bello y lo cultural como entretenimiento.

Además, al aislamiento del arte contemporáneo local y sus pocas conexiones con otras esferas de la vida pública, se suma la manera en que sus deseos de insertarse en las dinámicas de creación superan sus capacidades de autocritica y de tomar distancia frente a fenómenos como la espectacularización de las manifestaciones culturales, su privatización y elitización progresiva, la manera en que las necesidades del mercado pueden pautear las agendas temáticas y estéticas globalmente, aún (y a veces sobre todo) las más marginales. En ese sentido, puedo afirmar que mis objetos de estudio están en el lado opuesto de lo que Jacques

Ranciere considera “arte policial”: es decir, aquel arte que sostiene el “reparto de lo sensible”¹, y que suele ser el más abundante. Más bien, si “la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (2009: 10), los trabajos que analizaré, proponen agudos comentarios sobre nuestro contexto, justamente poniendo en tela de juicio el reparto dado de lo sensible.

Aunque es parte de mis objetivos el indagar sobre las posibles resonancias de estas propuestas, asumo que, como afirma Hal Foster, “un acontecimiento solamente lo registra otro que lo recodifica; llegamos a ser quienes somos sólo por acción diferida” (2001:30). Es decir, si bien considero imprescindible analizar las posibles implicancias del trabajo sobre lo político desde lo simbólico, sus efectos son difíciles de calcular y pueden resultar casi indecibles, si consideramos que este tipo de intervenciones suelen no ser plenamente eficaces o claramente significantes en sus momentos iniciales, pues parte de su potencia tiene que ver con su capacidad de chocar con lo habitual de su tiempo.

Como podemos ver a lo largo de la historia del arte, muchas propuestas inicialmente desapercibidas o incomprendidas, van manifestando sus efectos a medida que otros artistas retoman o replican sus cabos sueltos, ampliando las constelaciones conceptuales y estéticas con las cuales entrarán en diálogo. Así mismo, depende también de quienes las reciben el hacer eco de sus ideas y estrategias de modo que puedan diseminarse de múltiples maneras hacia otros ámbitos de la vida social, enriqueciéndola y problematizándola. Esta investigación intentará ser una respuesta al espíritu crítico que motiva estos proyectos, así como un canal para su difusión y discusión.

¹ El autor utiliza el concepto para referirse a las evidencias sensibles que visibilizan un común “y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. [...] (el reparto de lo sensible) hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce”.

Capítulo 1: *Se vende o alquila este local*

En abril del 2006 el artista peruano Lalo Quiroz concretó una ambiciosa acción artística luego de un cuidadoso planeamiento y de conseguir la ayuda de un equipo de ciudadanos dispuestos a acompañarlo en un recorrido de más de treinta cuadras cargando planchas de triplay de aprox. 2.5 por 1.5 metros. Cada plancha de triplay llevaba pintada una letra de color negro y en conjunto formaban la frase “Se vende o alquila este local”, con la cual se apostaron frente a emblemáticos edificios (Palacio de Justicia, el Congreso de la República, la Catedral de Lima y Palacio de Gobierno), de modo que se hacía explícito lo que muchos ciudadanos podemos pensar: que las instituciones peruanas están inevitablemente coludidas con los poderes económicos y que ni siquiera la iglesia se salva de manejarse de acuerdo a intereses particulares.

A continuación analizaré el procedimiento que siguió el artista para llevar a cabo este trabajo de intervención en el espacio público, así como el tipo de actitud frente a la creación que parece impulsar tanto la acción en sí misma como a las preguntas que surgen de su ejecución.







El artista Lalo Quiroz, egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, describe así el proyecto *Se vende o alquila este local*:

Este proyecto participa sarcásticamente de un sistema de consumo envilecedor que nos obliga a seguirlo incondicionalmente. Usando las mismas herramientas de manipulación como son el marketing y la publicidad, se crea un logotipo y la imagen corporativa de una compañía inmobiliaria que lleva el nombre de **CKE- CORREDORES DE ARTE**, nombre y rubro que hacen alusión a la acción propiamente dicha. El proyecto busca por unos segundos alojar en la mente de las personas el concepto de la venta de los inmuebles del estado, la absurda e inimaginable imagen de un gran letrero que dice **SE VENDE O ALQUILA ESTE LOCAL** frente a estos locales que representan los tres poderes máximos e incluso el paso por la catedral de Lima, nos hacen pensar sobre el verdadero valor de estas instituciones, motivando diferentes lecturas y quebrando cualquier pensamiento de inviolabilidad frente a estos inmuebles².

Para llevarlo a cabo, convocó a un grupo de veinticinco personas que no solo cargaron las letras de triplay durante el recorrido planificado por el artista, sino que además lucieron los polos y gorros diseñados por él mismo, mostrando una imagen corporativa unificada. Las letras estaban uniformemente pintadas sobre el triplay para proyectar formalidad y jugar con cierta ilusión de verosimilitud, haciéndolas similares a las que pueden verse en anuncios de transacciones inmobiliarias, mediante el ejercicio de apropiación artística de un elemento de la

² QUIROZ, Lalo <http://sevendeoalquilaestelocal.blogspot.com>. Fecha de consulta: 13 de mayo de 2013.

vida cotidiana, al cual se le daba un nuevo uso, ampliando y renovando sus capacidades de significación.



Esta operación, que pretendía generar sorpresa, confusión y reflexión entre quienes la vieran en vivo durante sus recorridos por el centro de Lima, es característica del arte contemporáneo como parte de lo que Boris Groys considera la “eliminación acelerada de las diferencias visibles entre las creaciones artísticas y los objetos profanos —una eliminación perpetrada sistemáticamente por las vanguardias de este siglo, más particularmente desde los años sesenta”³. Es decir que, desde mediados del siglo pasado, y con el terreno preparado por las famosas obras de Marcel Duchamp (*La fuente*) y Andy Warhol (*La sopa Campbell's*), los artistas dejaron de dedicarse exclusivamente a introducir objetos nuevos en el mundo, para pasar a cambiar de lugar los ya existentes. Se trataría de ampliar el rango de las operaciones artísticas hacia producir nuevos contextos para objetos conocidos por todos, diversificando las lecturas posibles a partir de estas dislocaciones y encuentros inesperados. Si en los años sesenta se llevaba lo banal al museo, para elevarlo al grado de lo artístico y poner en cuestión los límites del arte, así como los deberes del artista (desafiando la maestría en la ejecución y la

³ GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo*, 2002.

<http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>. Fecha de consulta: 12 de mayo 2013

genialidad en la inspiración), con las décadas posteriores se termina de instalar en la creación contemporánea la ausencia de límites aparentes entre lo susceptible de ser considerado artístico y aquello que no.

Esta forma de trabajo artístico pertenece a lo que Jacques Ranciere denomina *régimen estético de las artes*, que vendría a ser aquel en que nos encontramos actualmente y que se caracteriza por ser el momento en que se “recusa la separación entre un mundo de los hechos propios del arte y un mundo de los hechos ordinarios” (2011: 130). Es el régimen que desliga al arte de toda regla específica, de toda jerarquía de temas, géneros y artes. Pero lo realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocupaciones sociales (2009: 26). Mientras el régimen previo, el representativo, se regía por un ordenamiento de la imagen según la palabra y la narrativa propuesta por el autor, el régimen estético no busca más representar, se dedica a presentar. Como vemos en este caso, Quiroz no está representando acción alguna. Su intervención se presenta en el espacio público, apropiándose de algo que él no inventó (el rótulo “Se vende o alquila”) para ampliarlo y desplazarlo por lugares que le son ajenos. Es decir, crea un contexto nuevo para algo conocido por todos, sorprendiéndonos al utilizar de modo complejo un elemento muy sencillo.

Si bien este tipo de operación que descontextualiza un elemento familiar para introducirlo en un entorno que le es ajeno ha dejado de ser novedad para la historia del arte, trasladar dicha dinámica al espacio público, y en una propuesta de esas dimensiones, resulta poco habitual en nuestra historia artística local. Si buscamos antecedentes en el arte peruano contemporáneo, probablemente podríamos contarlos con los dedos de la mano⁴. A pesar de que en el último lustro han aumentado las convocatorias de intervenciones artísticas en el centro de Lima a través de la iniciativa conjunta del Museo de Arte de Lima y la Fundación Telefónica, *Centro Abierto*, y se ha realizado un par de veces la importada *Noche en Blanco*⁵, el gran público tiene pocas ocasiones en las que confrontarse a este tipo de trabajos.

Más aún, la institucionalización de este tipo de eventos podría estar acostumbrando a sus gestores, participantes y espectadores, a esperar su momento del año para mentalizarse y enfrentarse a lo que proponen o demandan de ellos. Es decir, tanto como puede resultar

⁴ Son ineludibles en un recuento semejante la *Sarita* del Taller E.P.S Huayco y la performance *Lava la bandera*, por la ambición de sus propuestas y sus resonancias posteriores en la frágil memoria colectiva local.

⁵ Iniciada en París en el 2002, la Noche en Blanco es una iniciativa cultural que pretende acercar al arte contemporáneo a un público masivo a través de intervenciones en la calle. Ha sido replicada en Bruselas, Madrid, Riga, Málaga y Roma. Lima es la única ciudad no europea en realizarla. Aunque según Wikipedia sus objetivos son descritos como: “gratuidad, vanguardia, ciudadanía y sostenibilidad”, sus bienintencionadas motivaciones y su celebrada voluntad democratizadora se sostienen en un despliegue de recursos facilitados por auspiciadores privados, quienes suelen publicitarse con *happenings* que involucran a artistas y parecen querer camuflarse entre las “verdaderas” intervenciones (al menos en sus ediciones limeñas) https://es.wikipedia.org/wiki/Noche_en_blanco. Fecha de consulta: 03 de julio de 2013

saludable la sedimentación de circunstancias que posibiliten las intervenciones en el espacio público, puede darse también un efecto de domesticación del espíritu “interventor” de los artistas, que probablemente esperarán a ser invitados a estos eventos (y contar con todos los permisos y auspicios necesarios) para llevar sus ideas a cabo. Esto sin contar el riesgo que implica la progresiva dependencia de la empresa privada para llevar a cabo emprendimientos culturales con un mínimo de presupuesto, lo que sumado a la avidez por el “orden” y el “ornato” de las municipalidades locales, contribuye a reforzar el ambiente represivo y conservador en relación al uso del espacio público que apuntaló la frenética privatización promovida por el gobierno de Alberto Fujimori.

Es en el marco de hegemonía neoliberal que hay que situar el trabajo de Quiroz, no solo insular por sus características formales sino también por el momento de su realización. Un momento en el que era difícil ubicar rezagos de la lucha anti dictatorial que volcó a la gente a las calles y sobre la que el curador Rodrigo Quijano, al explicar la formación de colectivos artísticos a comienzos del siglo XXI, señala lo siguiente:

A principios de esta década el activismo artístico peruano vivía de un oxígeno renovado por la impostergable necesidad de recuperación de las calles y en general de los espacios y distintas esferas de lo público de manos de la dictadura y sus socios corporativos. Esferas de lo público que no sólo abarcan los espacios geográficos y ciudadanos ya privatizados, sino sobre todo los del diálogo mediático de prensa y televisión en manos de los colaboradores de la dictadura [...] una esfera de lo público así lotizada por el mercado. Un mundo entero por recuperar⁶.

Podemos establecer un paralelo entre cómo se desvaneció la efervescencia producida por las movilizaciones contra el fujimontesinismo y lo ocurrido con aquella causada por las Bienales de Lima: contundentes eventos que Alberto Andrade posibilitó y que la de su sucesor, Luis Castañeda desapareció antes de que pudieran madurar y demostrar sus efectos en el tiempo.

Los artistas que nos empezamos a formar durante su aparición, las Bienales de Lima resultaron el encuentro inédito con formas de creación contemporáneas como las instalaciones y las intervenciones en el espacio público⁷. Como sostiene Max Hernández, estas

[...] se constituyeron en la plataforma principal que expuso sistemáticamente a los estudiantes de arte al arte contemporáneo y a algunas de sus formas internacionalmente comunes, pero localmente inusuales y especialmente ajenas a las prácticas fomentadas en sus casas de estudios. Estar expuesto a prácticas artísticas

⁶ QUIJANO, Rodrigo. *Contra el Consenso de Lima: Notas incompletas sobre las colectividades artísticas en Perú, sus nuevas, viejas condiciones*. Revista Plus <http://revistaplus.blogspot.com/2009/12/contra-el-consenso-de-lima-notas.html>. Fecha consulta: 09 de junio de 2013.

⁷ La Bienal Iberoamericana de Lima de 1997, la Bienal Nacional de 1998, la II Bienal Iberoamericana de Lima de 1999 y la III en el año 2000, tuvieron lugar en antiguas casonas y pasajes del centro histórico de Lima, con lo cual manifestaciones artísticas normalmente circunscritas a zonas más pudientes de la capital (San Isidro, Miraflores y Barranco) se trasladaron al centro y encontraron con sus hábitos.

diferentes a las académicamente avaladas tiene que haber tenido un efecto significativo en los estudiantes, idealmente ampliando el horizonte de su imaginación artística, y éste es un impacto del que las instituciones pedagógicas deben haber sido plenamente conscientes (2009: 29).

Es difícil de calcular, dada la poca evidencia de actualización en sus currículos y prácticas, si los centros locales de enseñanza artística fueron conscientes de este impacto. Sin embargo, sí podemos intuir las repercusiones que las Bienales tuvieron en los artistas en formación y en cierto público limeño que probablemente no había experimentado previamente la curiosidad, confusión y el disfrute que un encuentro con formas artísticas novedosas puede regalar al espectador. Público que incluía a los estudiantes de Bellas Artes como Lalo, para quienes el centro de Lima no solo es un lugar de tránsito y de esparcimiento, sino una inacabable fuente de recursos materiales y conceptuales. Pero para quienes resulta quizá y sobre todo, escenario de las dinámicas resultantes de la conflictividad social y las enormes desigualdades de nuestro contexto, que experimentadas en su cotidianeidad (así como en una escuela pública) no son tan fáciles de eludir como para estudiantes de arte de otras zonas geográficas.

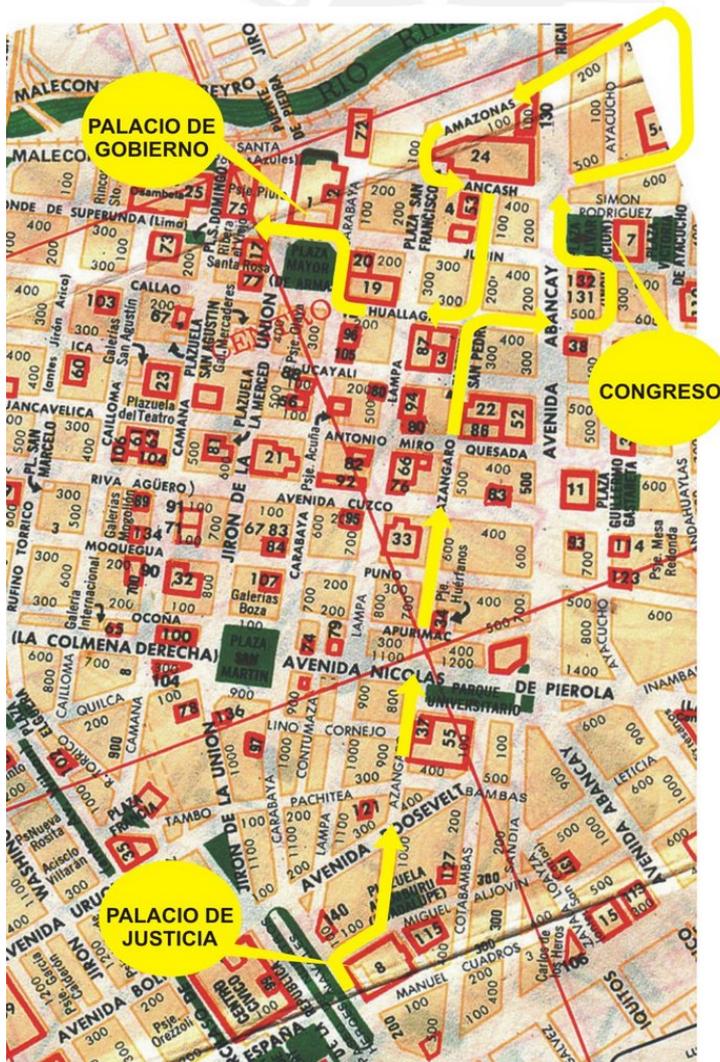
Es así que la presencia física de estas instituciones puede volverse un recordatorio diario de sus contradicciones, por su condición de solemnes estructuras cuya imponente y solidez poco tienen que ver con la legitimidad que la población les reconoce. La sede del Congreso, la Catedral, el Palacio de Justicia y el Palacio de Gobierno parecen exhibir orgullosos la monumentalidad de su arquitectura, inversamente proporcional a la de su eficiencia y vocación de servicio. Al elegirlos para su particular recorrido, el artista parece estar proponiendo una cartografía de la deslegitimidad, a partir de la cual estos puntos quedan conectados como referentes de vacuidad y falta de autonomía para el ejercicio de sus atribuciones. Esta denuncia es doblemente potente en cuanto la inoperancia y falta de representatividad de estas instituciones son características que las describen desde su fundación, al haber sido impuestas por sectores minoritarios de la sociedad, incapaces de proponer un proyecto de país a las mayorías.

La radicalidad del divorcio entre los poderes mencionados y los ciudadanos peruanos es explicada por Paulo Drinot, como una separación que no se sustenta en una carencia tanto como en una decisión, ya que “la exclusión de lo indio de los proyectos de formación del Estado Nación no fue consecuencia de fallas del estado peruano, como suele decirse. Más bien, la exclusión de lo indio ha sido y es inmanente al proyecto de formación del Estado Nación peruano, que fue y en muchos casos continúa teniendo como premisa la superación de la indigeneidad, es decir, la desindianización del Perú.” (2001: 15)⁸

⁸ La traducción es mía.

Si reconocemos que parte fundamental de los conflictos actuales del país pasa por prioridades y visiones de desarrollo irreconciliables entre los sectores indígenas y el centralismo limeño, es decir, por el hecho de que gran parte de la población peruana sea considerada como ciudadanos de segunda clase, es posible leer esta intervención como una denuncia a una crisis histórica del Estado Nación peruano, con lo que vemos que las dimensiones escogidas por el artista para realizar su proyecto se justifican plenamente.

A contrapelo de las peroratas de los guías turísticos del Cerro San Cristóbal o del Mirabús y sin dejarse obnubilar por la belleza de los balcones coloniales ni por la elegancia de la Plaza de Armas, el artista ejecuta un mapeo de edificios que resultan cascarones institucionales, fachadas que se legitiman cada cinco años por medio de elecciones pero que en la práctica no dejan de ser los centros de operaciones de la clase dominante peruana. Un recorrido por los lugares donde se garantiza (ya sea conscientemente, en defensa de intereses particulares o como consecuencia de cierta mediocridad banal que prefiere la comodidad del *status quo*) la inviabilidad de acciones concretas que permitan redistribuir poderes y recursos para encarar las grandes desigualdades materiales y simbólicas que nos caracterizan históricamente.



A pesar de que internacionalmente este tipo de experiencias vienen replicándose progresivamente desde que los artistas asumen el espacio público como un campo de batalla crucial para lo simbólico y lo político, son aún poco usuales en nuestro medio. Es por eso que el uso crítico del espacio público propuesto por *Se vende o se alquila este local* se inscribe en nuestra historia reciente como un hito del quehacer artístico contemporáneo. Pues en un entorno acostumbrado a que sus estados de ánimo oscilen diariamente entre los repetitivos ecos de las innumerables protestas que lo congestionan, los embelesados discursos pro turismo, los ritmos frenéticos de las transacciones comerciales, Quiroz utiliza la calle para algo insólito: marcar potente y simbólicamente espacios normalmente registrados fotográficamente por turistas obedientes, interpelados por ciudadanos indignados o desatendidos por quienes pasan delante de sus fachadas como si con ellos no hubiera ninguna vinculación y hubieran perdido definitivamente su capacidad de generar expectativa.

El artista confronta la indiferencia de los paseantes con lo que la ideología dominante pretende invisibilizar y los invita a sorprenderse al enfrentar una situación inusual, poniendo el énfasis no solo en el mensaje a transmitir sino en la importancia de la contundencia física de la acción como medio para irrumpir en la normalidad del espacio público. La energía invertida por quienes posibilitaron este proyecto trasladando los paneles de madera, parece expresar una voluntad por impactar a quienes serían testigos de su realización. Es decir, implica una fe en la experiencia de recepción de la obra en vivo que podríamos describir como ganas de expandir el “retazo de un tiempo en el que había arte contemporáneo para gente de a pie”⁹. Lo que merece destacarse dentro de un contexto global en el que el aumento de la privatización de lo público y del control policial, reducen el acceso democrático a la ciudad, por lo que según Gregory Sholette (describiendo a New York) mucho del arte instalado en la calle a partir de los años noventa “ha tratado de ofrecer una experiencia no confrontacional, sin contenidos, estrictamente ‘estética’” (2011: 78).

Lalo Quiroz amplía la tradicional frase de compra y venta, para hacerla proporcional a los monumentales edificios delante de los cuales la dispuso, aunque también probablemente para hacerla acorde a la dimensión de la denuncia que pretendía realizar. Al transformar simbólicamente estos emblemáticos inmuebles en bienes ofertados al mejor postor, el artista no solo los muestra vaciados de función y relevancia, sino que además señala la supeditación de lo político a lo económico en el mundo actual y específicamente en nuestro contexto. Así, escenifica la situación de la política en el contexto neoliberal, donde la agencia de sus instituciones y actores depende cada vez más de su adecuación a las transacciones del poder económico, causando que los ideales de igualdad y redistribución hayan tenido que adaptarse a la tibieza y la corrección política de la llamada “inclusión social”.

⁹ Título de una entrevista a Jorge Villacorta, recordando las Bienales en relación a la falta de espacios para el encuentro entre el arte y los usuarios del espacio público del centro de Lima. En Ramona 89. Buenos Aires: Fundación Start, 2009. pp. 45.

La frase-denuncia portátil recorrió las calles del centro de Lima para posarse delante de las fachadas del Palacio de Justicia, el Congreso, la Catedral y Palacio de Gobierno, y exhibirse ante los paseantes, que pudieron verla manifestar abiertamente lo que muchos de ellos piensan: que estos edificios son inútiles pues defienden intereses particulares, con agendas determinadas por las élites del país.

El obscuro desentendimiento de los deberes para los que fueron creados dichos edificios es percibido diariamente por los ciudadanos peruanos, quienes comparten una generalizada sensación de desamparo e incertidumbre. Al saberse desiguales frente a la ley y librados a su suerte en el campo laboral y económico, la desconfianza y el aprovechamiento reinan. El débil contrato social está hilvanado con acuerdos tácitos de complicidades “criollas” pues ante este escenario, todos recurrimos a la corrupción para sobrevivir y “progresar”, ya que el emprendimiento individual parece ser el único camino al éxito. Sin instituciones ni estado que vele por los bienes comunes, lo único que renueva la fe colectiva son justamente los ejemplos individuales de superación. La última década de sostenido crecimiento macro económico no ha hecho más que marcar estas desigualdades, en un clima de ostentación y angurria por recobrar el tiempo perdido: hay que consumir y celebrar, pues los problemas estructurales del país pueden dejarse para después, o mejor dicho, desaparecerán solos por efectos del “chorreo”.

Este aparente consenso en torno al disfrute despreocupado del presente, que se goza mejor cuando se alimenta de “lo popular”, fue teorizado en relación a su dinámica con la escena artística local por el curador Rodrigo Quijano:

Ese consenso, que llamaremos Consenso de Lima (porque me provoca aludir al Consenso de Washington que le dio origen desde la reacción neoliberal), existe a partir de la reoligarquización simbólica del escenario nacional iniciada como respuesta al intento de estatizar la banca a fines de los 80, una reacción capitaneada entre otros por Mario Vargas Llosa: una inspiración retro que apunta al Perú pre-reforma agraria con todos sus símbolos reanimados alrededor de un conveniente neo nacionalismo (pisco de bandera; caballo de paso; nueva comida tradicional; nueva y casi *correcta* –o al menos cada vez *mejor vista*- segregación racial y social con nanas mestizas y porteros de casino negros; etcétera), incluyendo la mansa cooptación de la antes chirriante y radical cultura popular urbana emergente, sus colores y sus sonidos. Esa reoligarquización simbólica se ampara fundamentalmente en la reconcentración de los recursos de la economía en manos de una minoría de happy few; esa reoligarquización simbólica además reposa sobre una nueva reconcentración de la propiedad, que incluye la propiedad urbana y pública reprivatizada, la nueva sensibilidad doméstica del interior burgués y con él la reconcentración del producto simbólico y artístico en pocas manos

privadas¹⁰.

La inutilidad de instituciones que deberían velar por el bien público y por construir democracia y ciudadanía, pero que por el contrario permanecen impávidas o cómplices ante una sociedad organizada para el beneficio de sus minorías, es una dirección a la que parece apuntar la intervención de Lalo Quiroz. El artista, egresado de Bellas Artes, probablemente como muchos otros transeúntes habituales del centro de Lima, pasaba diariamente frente a estas construcciones preguntándose por su legitimidad y su capacidad de representar a quienes tendrían que representar. Su intervención verbaliza y materializa, en un tamaño proporcional a la gravedad de lo que se prefiere ocultar, la condición de nuestras instituciones como defensoras de intereses particulares, de espaldas a las mayorías, y sostenidas en un núcleo duro de desigualdad y colonialidad desde su fundación.

El artista hace ver lo que el *status quo* prefiere ocultar, también, al señalar una cuestión fundamental en el mundo contemporáneo: no solo el vínculo cada vez más estrecho entre economía y política sino también la manera en que este vínculo pretende invisibilizarse por quienes se benefician de sus efectos, pretendiendo camuflarse en las formas etéreas y desterritorializadas del capitalismo actual. Su espíritu crítico puede acogerse a la definición de Ranciere, según la cual, “es crítico el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce una separación en el tejido consensual de lo real y, por eso mismo, quema las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado (...)” (2010: 79)

Esta cartografía de la deslegitimidad puede quedar como ejemplo de una idea llevada hasta las últimas consecuencias, no solo capaz de sobrevivir conceptual y formalmente al paso del tiempo sino también de mantenerse como referente para un arte en el espacio público que logre superar las constricciones que las limitaciones de recursos y las agendas de ciertos marcos institucionales pueden implicar.

No podemos olvidar que la intervención fue posible gracias a la acción conjunta de los colaboradores, quienes recurren al trabajo físico para marcar simbólicamente los puntos elegidos con la frase que cargan de un lugar a otro. ¿Pudieron haber otras maneras de desplazar esta frase por las calles? Probablemente una gran banderola hubiera sido mucho más sencilla de realizar y transportar, pero podría haber generado menos impacto.

Hay una acción afirmativa importante en el esfuerzo que debe haber costado a quienes participaron en la acción el caminar sosteniendo las planchas de *triplay*, manteniendo un orden y homogeneidad, alineados y alienados en el cumplimiento de su deber. Este gesto de poner el

¹⁰ QUIJANO, Rodrigo. *Contra el Consenso de Lima: Notas incompletas sobre las colectividades artísticas en Perú, sus nuevas, viejas condiciones*. Revista Plus <http://revistaplus.blogspot.com/2009/12/contra-el-consenso-de-lima-notas.html>. Fecha de consulta 09 de junio de 2013.

cuerpo y ser conscientes de las implicancias de su uso en el quehacer artístico nos remite a Suely Rolnik cuando, respecto al modo en que el capitalismo recorta las potencias de los cuerpos y las subjetividades se pregunta cuáles son las estrategias de subjetivación para acceder al *cuerpo vibrátil* y reconectar el poder de creación con el poder de resistencia, librándonos de lo que nos oprime (Rolnik, 2013)¹¹.

Si, como la autora sostiene, responder a esta pregunta requiere ubicarnos en una zona donde la política y el arte se entremezclen, donde las fuerzas de resistencia de la política y las fuerzas de creación del arte se afecten mutuamente y sus fronteras se vuelvan indiscernibles, Quiroz parece haber aceptado el reto que ella nos lanza al proponer que nos situemos en esa zona de hibridación para vislumbrar estrategias de ese tipo, primero, contaminando al arte por la política, y a la política por el arte (Rolnik, 2013). Para eso, el artista plantea una situación en la que se lleva al extremo la idea de cuerpo controlado o alienado, uniformizando a los participantes de la intervención (en su mayoría artistas también) con polos y gorras de color amarillo impresos con el logo y frase *CKE Corredores de arte*.



Esta estrategia de crear una falsa compañía de corretaje, diseñando una imagen que de verosimilitud o “seriedad” a la acción ante los ojos de los ciudadanos, puede enmarcarse dentro de una tendencia que se ha venido desarrollando desde hace unos treinta años en el arte

¹¹ El concepto de *cuerpo vibrátil* alude a una experiencia donde primen lo sensorial y lo afectivo, en contraposición al mundo de la representación y el sentido. Donde se diluyen las dicotomías sujeto/objeto y exterior/interior. Vendría a ser lo históricamente reprimido por la hegemonía de la cultura occidental moderna. ROLNIK, Suely. *Geopolítica del chuleo*. 2006. <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>. Fecha de consulta: 05 de julio de 2013.

contemporáneo internacional, por la cual numerosos artistas optan por imitar diversos aspectos de la cultura empresarial. Si a propósito de esta veta del arte, Gregory Sholette comenta que “como respondiendo al paisaje público en ruinas de la cultura empresarial, una variedad de institutos, centros, escuelas, oficinas, despachos, laboratorios, ligas, departamentos, sociedades, clubes y empresas ficticias se han insertado en el espacio desterritorializado del espectacular mercado mundial” (2011: 153)¹², el trabajo de Quiroz puede considerarse oportuno y casi profético. Pues si bien en nuestro contexto lo que estaría en ruinas no sería tanto la cultura empresarial (más bien en proceso de ascenso y consolidación) como el aparato estatal, estos falsos corredores inmobiliarios se alinean plenamente a la espectacularidad y ubicuidad del mercado que menciona Sholette.

Así, si por un lado el subtexto de la acción podría parecerle a algunos una verdad de Perogrullo, por el otro, la manera en que el Perú ha venido “integrándose” al mercado mundial ha sido cada vez más acelerada y radical, con lo cual dicho subtexto va adquiriendo más potencia progresivamente. Además, estos corredores de arte parecieran haber anticipado el peso que el *boom* inmobiliario adquiriría en Lima y la manera en que gran parte de bienes emblemáticos del centro histórico está siendo comprado por capitales extranjeros para “ponerlos en valor”. No es casual que uno de los mayores inversores y especuladores en este rubro, sea el consorcio español “Arte Express”, que incluye la palabra “arte” en su nombre, para darle más *caché* a una labor bastante pragmática. Aprovechando la falta de criticidad del medio en el que operan, promocionan sus operaciones comerciales como “apuestas por el Centro de Lima” y son vistos como héroes al rescate de lo que la gestión pública no puede hacer.¹³

CK Corredores de Arte pasea su logo por el centro histórico en esta cadena humana que parece consciente de la incorporación cada vez mayor de los artistas dentro de los engranajes que aceleran los procesos de modernización y gentrificación urbanos. Pues aunque sigamos rezagados respecto del uso que en otros países se hace del arte y la cultura como recursos para este tipo de propósitos, probablemente a medida que vayamos realizando nuestras aspiraciones de cosmopolitismo, veremos más manifestaciones de cómo los responsables de políticas gubernamentales, urbanistas, administradores, empresarios y expertos en imagen de la ciudad creen que el vínculo entre artistas, trabajadores del conocimiento, y la viabilidad

¹² Entre los más reconocidos representantes de este tipo de proyectos están: The Yes Men, The Center for Tactical Magic, Temporary Services, Critical Art Ensemble (Estados Unidos), Broken City Lab (Canadá), Labofii (Inglaterra), C.U.K.T (Polonia), Neue slowenische Kunst (Alemania), Mejor Vida (México)

¹³ Numerosos comentarios de agradecimiento a la empresa pueden encontrarse en su página de Facebook: <https://www.facebook.com/pages/Arte-Express/177745816158>. Fecha de consulta: 07 de julio de 2013. Su página oficial tiene el elocuente nombre de: <http://www.livingaroundart.com> Hay que aclarar, sin embargo, que el llamado boom inmobiliario ha ocurrido mayormente en otros distritos de la ciudad, con características menos complejas que las del centro histórico y sin restricciones respecto a la protección del patrimonio. Carmen Vildoso, ex Gerente de Desarrollo Empresarial de la Municipalidad de Lima, me hace la observación de que no se le ha hecho tan sencillo a Arte-Express re vender lo adquirido o asegurar interesados en poner en valor lo ya adquirido. (Correspondencia personal)

económica es lo suficientemente serio y retribuyente como para invertir en su desarrollo.¹⁴ Así, el desfile de polos y gorras amarillas, invita a una discusión casi inexistente en nuestro contexto, manifestando además una saludable auto ironía, poco frecuente en el ególatra y autocomplaciente sistema del arte.

La pertinencia de la frase “Corredores de Arte” es de subrayarse también pues en el año 2006 permanecía generalmente invisibilizada en el debate público la relación entre el arte y el mercado. Como si a los artistas no les atañera tan mundano aspecto de la vida y como si su labor se restringiera a la producción, la puesta en circulación de las obras ha sido tradicionalmente obviada de las discusiones sobre su quehacer. Aunque hoy el tema empieza a gravitar más ampliamente, el lado comercial de la creación y el vínculo del artista con el mercado siguen siendo cuestiones soslayadas o incómodas para la mayoría de quienes conformamos las diferentes escenas artísticas locales. Esto es especialmente peligroso considerando cómo el arte es parte de los recursos del capitalismo para renovarse en el tiempo, a través de “un proceso muy ágil de transformación de la experiencia de vida cotidiana y la fantasía humana en nuevas formas de producción y de valor extraíble” (2011: 38). Al mismo tiempo, el capitalismo ha sabido expandir sus áreas de influencia en el mundo del arte y así, “mientras que las empresas acogen las ideas del choque y la destrucción de la vanguardia, los artistas adoptan conceptos tales como *nichos de mercado* y *networking* de los negocios” (2011: 38). En ese sentido, la actitud de Lalo y sus compañeros de vestir sus cuerpos con esta potente declaración parece estar lanzando preguntas sobre el lugar del artista dentro del mercado y las diversas redes comerciales que constituyen las ciudades en las que vivimos, cada vez apelando más a la creatividad para conceptualizar y dar forma a todo tipo de emprendimientos, desde programas de renovación urbanística hasta campañas del tipo *Marca Perú* (donde participan reconocidos artistas como Cherman y Christian Bendayán).

Cabe resaltar que parte de la estrategia performativa propuesta por Quiroz consistió en anticipar la posible represión policial, por lo que días antes de realizar la intervención, el artista apeló creativamente a su condición de estudiante de escuela estatal pidiendo en la comisaría correspondiente un permiso para trasladar planchas de triplay con la ayuda de sus amigos, pues carecía de los recursos económicos para hacerlo de otro modo.

¹⁴ Aunque con tendencias divergentes según la autoridad en el poder y el tipo de inversionistas. La tendencia descrita probablemente se dará más en ciertos distritos que en otros. En el centro de Lima, con la gestión de Castañeda, ya puede verse un retroceso como el que hubo con las Bienales. Por ejemplo, la administración Villarán invirtió en convertir la casa Bodega y Cuadra en un atractivo museo que desde enero 2015 permanece cerrado al público.



De esta manera, la acción *Se vende o se alquila este local* tuvo un momento climático cuando un grupo de policías intentó impedir la ubicación de la frase delante de Palacio de Gobierno, al darse con la sorpresa de no poder hacerlo porque el dueño de los *triplays* contaba con un permiso firmado por sus superiores que autorizaba desplazarlos de esa manera por dicha parte de la ciudad. Para deleite de quienes presenciaron la inusual situación, animando a los muchachos a continuar frente a los intentos represivos, había una respuesta formal que no solo

desautorizaba a “las fuerzas del orden”, sino que las volvía cómplices de su accionar¹⁵.



Amparándose la predecible cultura del “papelito manda” y en la verticalidad de las jerarquías de este tipo de instituciones, el artista hizo copartícipes a las autoridades policiales, respaldándose en ellas como facilitadoras del desorden que luego desearían impedir.

Esta clara apuesta por las características materiales del proyecto, y por evitar posibles atajos para su realización, hacen que podamos excluirlo de aquella tendencia del arte contemporáneo a la que alude el crítico Gerardo Mosquera cuando advierte que “mucho arte en la calle y en el ámbito social se construye para la foto o el video documental destinados a *Artforum*, la website o la próxima *Documenta*. La documentación es con frecuencia el superobjetivo presente desde el momento mismo de la concepción del proyecto, y la obra solo el proceso que conduce a ella” (2010, 140).

Por el contrario, el caso de Quiroz es emblemático de ciertos momentos claves del arte peruano que han logrado sobrevivir en un contexto precario, sin memoria ni archivos para la creación local. Los artistas que como él se embarcan en proyectos ambiciosos, saben de antemano que la documentación al respecto dependerá de la generosidad de algún amigo fotógrafo y su posterior circulación, de la gratuidad de algún alojamiento web. Salvo que sean de los pocos favorecidos por la reducida prensa que cubre este tipo de acciones (en cuyo caso, podrían surgir suspicacias sobre su independencia), es mínimo el grado de difusión que alcanzan las propuestas artísticas fuera de marcos institucionales establecidos, y su vida futura

¹⁵ En un breve video que registra este momento se escucha a la gente en la plaza vitorear, aplaudir, silbar y gritarle a la policía: “que avancen”. Un transeúnte comenta a la cámara que interpreta la acción como una protesta, expresando su identificación con la misma pero advirtiéndole que no por ello deben acusarlo de antidemocrático. Que más bien él respeta la democracia, pues es del pueblo y provinciano. Disponible en: <https://vimeo.com/9448487>. Fecha de consulta: 07 de julio de 2013.

depende las más de las veces de que algún curador o investigador las rescate, dándoles visibilidad.

Otro aspecto relevante de la intervención es que se diferencia de las formas en las que tradicionalmente los artistas han decidido proponer maneras de hacer sentir su presencia en la calle. Si normalmente el sentido común local equipara el arte con la cultura y la cultura con el pasacalle (o con alguna versión de actividad festiva y que promueva la integración), esta acción irrumpe en el espacio público interrumpiendo, causando una confusión y sorpresa opuestas a lo esperable de las “actividades culturales” a las que la gente que la atestiguó podría estar acostumbrada.

A nueve años de haber sido desplegada la frase “Se vende o se alquila este local” delante del Congreso, el Palacio de Justicia, la Catedral y el Palacio de Gobierno, la vigencia de este trabajo artístico es total y tristemente, se renueva e incluso crece cada vez más. Aunque su responsable, Lalo Quiroz, se “retiró” del mundo del arte, este trabajo ha quedado inscrito en la frágil y selectiva memoria local relacionada al arte contemporáneo como uno de los más pertinentes y potentes de las últimas décadas¹⁶.

Aunque es indudable su trascendencia entre quienes sabemos de su existencia, y sabemos que fue apoyado por el público ante el intento represivo de la policía, es difícil intuir cómo fue percibido por los transeúntes durante todo el trayecto. Más difícil aún, poder intentar determinar sus efectos posibles. En la medida en que pueda haber despertado deseos de emularla o de realizar acciones con impulsos equivalentes, podríamos pensar en posibles efectos por acumulación, ya que probablemente es reducido el poder de este tipo de gestos si no se inscriben en una constelación de iniciativas que puedan intentar hacerle contrapeso a la densidad del *Consenso de Lima*.

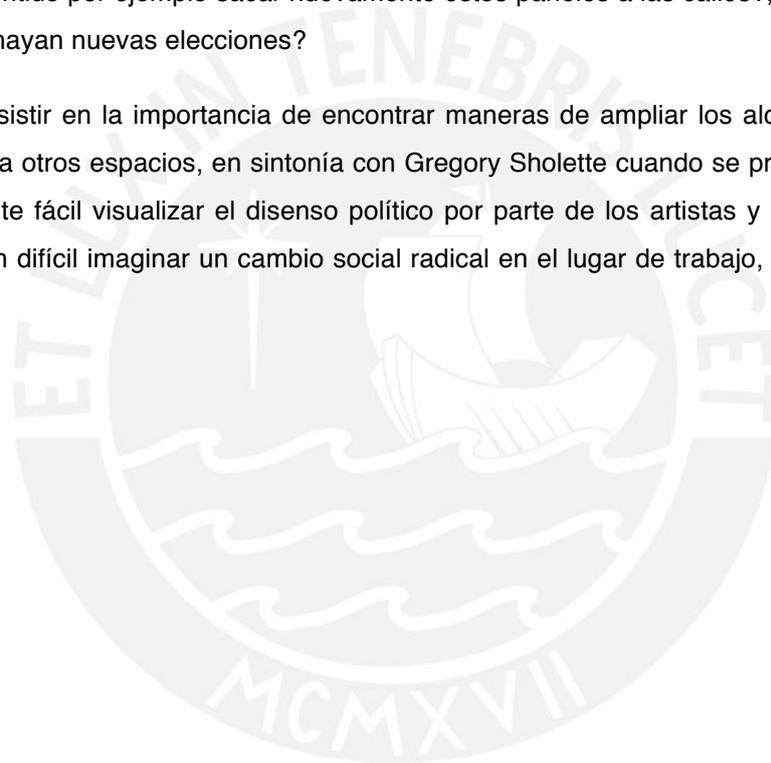
Es palpable la necesidad de una mayor articulación entre las iniciativas artísticas y sus posibles receptores, en tanto se quiera lograr incidencia desde el arte y la política en la posibilidad de construir ficciones acordes a la defensa de intereses aún minoritarios, o de reagenciar materialmente los signos y las imágenes, las relaciones entre lo que hacemos y lo que efectivamente podemos hacer (Ranciere, 2009). Siempre teniendo presente que si bien los efectos de lo artístico no son cuantificables o predecibles, ni responsables directos de los grandes cambios “en la realidad histórica que los condiciona, sí podrá vincularse con necesidades colectivas y provocar innovaciones y rupturas que ayuden a desmitificar las certezas oficiales, discutir los contornos de la sensibilidad colectiva y anticipar porvenires propicios” (Escobar 2008: 96). Aunque en el caso de este trabajo específico podamos hablar

¹⁶ El artista realizó algunas intervenciones más antes de alejarse de la creación y la institucionalidad artística a finales del 2010. Puede encontrarse información al respecto en: <http://miraaeselocalato.blogspot.com/2008/12/entrevista-giuseppe-campuzano-y-lalo.html> y <http://de-que-tenes-hambre.blogspot.com>. Fecha de consulta: 07 de julio de 2013.

también de constatar presentes y advertir acerca de la aceleración de procesos ya iniciados. Es decir, implica una interpelación directa acerca del tipo de futuro que queremos y lo dispuestos que estamos a comprometernos con la creación de circunstancias que lo posibiliten.

En ese sentido, la pregunta por la eficacia y la potencia de este tipo de trabajos artísticos en un contexto tan acrítico como el nuestro, es una que abordaré a lo largo de esta tesis, a partir del análisis de mis otros objetos de estudio. Así mismo, me interesa la pregunta por si necesariamente han de estar divorciadas de otro tipo de estrategias, es decir, confinadas exclusivamente al campo de lo artístico. O si más bien para pensar en cómo enriquecer sus posibilidades de trascendencia haya que idear acciones complementarias que faciliten su difusión y discusión, tanto como la posibilidad de reproducirlas considerando su pertinencia. ¿No tendría sentido por ejemplo sacar nuevamente estos paneles a las calles?, ¿Quizá hacerlo cada vez que hayan nuevas elecciones?

Sobre todo, insistir en la importancia de encontrar maneras de ampliar los alcances de estas iniciativas hacia otros espacios, en sintonía con Gregory Sholette cuando se pregunta “por qué es relativamente fácil visualizar el disenso político por parte de los artistas y las instituciones artísticas, y tan difícil imaginar un cambio social radical en el lugar de trabajo, barrio o país de uno”



Capítulo 2: 97 empleadas domésticas.

En este proyecto Daniela Ortiz, señala la colonialidad arraigada en el seno de lo doméstico, al seleccionar en las redes sociales fotos de familias de clase alta donde las empleadas del hogar están fuera de foco o recortadas de los encuadres. Considero que se trata de introducir una pregunta por la posibilidad de la igualdad, pregunta hoy desplazada por el término “inclusión” y al mismo tiempo, ofrece una oportunidad para situar los problemas de género en un contexto específico, cruzándolo con las variables de clase y raza, sin las cuales probablemente sea imposible pensarlo en profundidad.

La apuesta realizada por Ortiz al utilizar imágenes que circulan en las redes sociales se enmarca dentro de lo que en el arte contemporáneo es denominado *apropiación*. La artista no crea imágenes nuevas, sino que recurre a imágenes existentes y que circulan cotidianamente en la web en distintos perfiles de Facebook, para seleccionarlas a partir de una sencilla premisa: el desenfoco o recorte de los cuerpos de las empleadas domésticas que trabajan para quienes aparecen en primer plano en las fotos. El proyecto artístico consistió en realizar con este conjunto de 97 fotografías una instalación y una publicación.





(Vista de la instalación de *97 empleadas domésticas* en la exposición de la Casa de la Mujer, Juana Francés Exhibition hall, Zaragoza.)

La artista seleccionó las fotos de acuerdo a criterios específicos, en medio de una proliferación de imágenes que suelen pasar desapercibidas en su contexto habitual (las redes sociales), pero que al extraerlas del mismo para reinsertarlas en el espacio del arte son capaces de generar potentes preguntas: ¿Qué se oculta y qué se muestra en las fotografías? Al recolectar imágenes que retratan la íntima cotidianidad de ciertos hogares, Ortiz está recogiendo evidencias palpables e innegables del lugar que ocupan las mujeres indígenas y pobres en nuestra sociedad. Su propuesta está anclada en un espacio y tiempo particular y en experiencias de vida elocuentes respecto de prácticas generalizadas en Lima, Perú.

En ese sentido se enmarca dentro del ímpetu feminista que intentó dar una voz colectiva a las distintas maneras en las que las mujeres han vivido las fuerzas sociales que determinan su forma de ser mujer, a partir de sus historias personales. Como sostiene Avtar Brah,

La cotidianidad de las relaciones sociales de género --desde el trabajo doméstico y de cuidado, los empleos precarios y la dependencia económica, hasta la violencia sexual y la exclusión de las mujeres de los centros de poder político y cultural– ha adquirido una significación nueva a través del feminismo a medida que éste la ha rescatado del reino de lo “dado por supuesto” para interrogarla y desafiarla. Lo personal, con sus cualidades profundamente concretas pero aun así esquivas y sus múltiples contradicciones, adquirió nuevos significados con el lema de “lo personal es lo político” (2004:121).

En este caso el arte nos permite realizar pertinentes indagaciones sobre lo político detrás de la intimidad del hogar, y confrontarnos visualmente con problemas que el feminismo ha intentando abordar, aunque de modo insuficiente en nuestro contexto. Por el contrario, es un trabajo que sintoniza plenamente con el diagnóstico que en 1984 Bell Hooks hace sobre el feminismo, señalando que este nunca ha surgido de las mujeres que son víctimas directas de la opresión sexista; a quienes se les maltrata a diario, mental, física y espiritualmente; la mayoría silenciosa que carece de la fuerza necesaria para cambiar sus condiciones de vida (2004). Hooks critica a Betty Friedan, pues considera que si bien abrió parte del camino al feminismo contemporáneo, su libro *La mística de la feminidad*, fue escrito como si esas mujeres no existieran, pues al invitar a las amas de casa blancas de clase media a liberarse, no decía

[...] quien tendría entonces que encargarse del cuidado de los hijos y del mantenimiento del hogar si cada vez más mujeres, como ella, eran liberadas de sus trabajos domésticos y obtenían un acceso a las profesiones similar al de los varones blancos. No hablaba de las necesidades de las mujeres sin hombre, ni hijos, ni hogar. Ignoraba la existencia de mujeres que no fueran blancas, así como de mujeres blancas pobres. No decía a sus lectoras si para su realización, era mejor ser sirvienta, niñera, obrera, dependienta o prostituta que una ociosa ama de casa (2004: 33).

Considero que la vigencia de esta cita es preocupante en la medida en que podemos reconocer las mismas ausencias dentro de las agendas feministas locales que no asumen como primordial la situación de las trabajadoras domésticas, a pesar de ser un fenómeno que nos interpela diariamente y que tiene estrecha relación con nuestras formas de vivir. Hace falta un llamado de atención urgente sobre la posición en nuestra sociedad de quienes posibilitan tanto que las mujeres de clase media nos dediquemos a estudiar, trabajar y desarrollarnos profesionalmente, como que las familias de clase alta puedan mantener las formas y estándares de vida que eligen.

En este caso, el trabajo de Daniela nos da insumos para repensar críticamente esta situación. Lo que el desenfoque y el recorte ayudan a poner sobre la mesa es una colonialidad constitutiva en el tipo de relaciones sociales que se cimientan en los espacios domésticos de las clases medias y altas a los que pertenecen las fotos.

Las trabajadoras del hogar son sistemáticamente evitadas en ellas, eligiéndose esconderlas a través de cortarlas, desenfocar el plano en el que se ubican o taparlas incluso mientras realizan el propio acto que posibilita fotografiar al niño que crían: cargarlo, sostenerlo, sujetarlo. Una vez notados, esos cortes en los encuadres generan un notorio contraste entre los colores de las pieles de quienes protagonizan las imágenes: la blancura de los bebés y los distintos ocre, sienas o marrones de las empleadas. Algunos ejemplos:





Estas imágenes reunidas pueden resultar chocantes, a pesar de graficar situaciones que suelen pasar desapercibidas por su naturalización. Los “reyes del hogar” en primer plano, parecen disfrutar sus condiciones de vida sin percatarse de quienes están detrás de sí, como una sombra, dispuestas a recoger lo que se les caiga, limpiar lo que ensucien, ayudarlos a andar con paso firme y proporcionarles lo que necesiten. Un estremecimiento puede recorrernos si nos preguntamos por la ideología que su forma de vida transmite a estos niños. ¿Son sus padres personas críticas capaces de inculcarles un trato horizontal a quienes trabajan en su casa? Es poco probable, pues la verticalidad de las relaciones sociales en nuestro entorno está profundamente arraigada y doblemente reforzada cuando hay diferencias de raza y clase.

Como sostiene Alberto Rutte,

El origen histórico de las características específicas del servicio doméstico debe buscarse en la colonización española —los servicios personales que debía prestar la población indígena a los colonos. Este sistema se prolongó de las haciendas a las ciudades durante la República, y aún hoy existen lugares en la sierra en los cuales superviven las viejas formas de servidumbre colonial. Pero, además de existir estas formas de servidumbre, en el desarrollo histórico del colonialismo interno se han conservado elementos ideológicos que justifican las nuevas formas de dominación en la “superioridad” del dominador; aunque el sistema en su conjunto se haya “modernizado” (1976, 125).

Es así que estos niños pertenecen desde su nacimiento a un entramado de relaciones de

dominación y servilismo sedimentado en siglos de explotación y articulado sobre la base del trabajo de un vasto grupo de mujeres que pertenecen a un universo posiblemente equivalente al de las mujeres negras en Brasil:

Somos parte de un contingente de mujeres que trabajó durante siglos como esclavo, labrando la tierra o en las calles vendiendo o prostituyéndose. ¡Mujeres que no entendían nada cuando las feministas decían que las mujeres debían ganar las calles y trabajar! Somos parte de un contingente con identidad de objeto. Ayer, al servicio de frágiles señoritas y de nobles señores tarados. Hoy, empleadas domésticas de las mujeres liberadas. Cuando hablamos de romper con el mito de la reina del hogar, de la musa idolatrada por los poetas, ¿en qué mujeres estamos pensando? Las mujeres negras son parte de un contingente de mujeres que no son reinas de nada, que son retratadas como las anti-musas de la sociedad brasilera porque el modelo estético femenino es la mujer blanca (Carneiro 2005: 1).

Sería necesario estudiar las implicancias de estas diferencias de estatus social en la formación de las subjetividades de los niños de clases medias y altas, pues algo perverso se pone en acción cuando seres indefensos y frágiles comienzan a replicar prácticas abusivas y a reproducir las relaciones del modelo señor —siervo que son las que caracterizan las relaciones entre patrones y empleadas, más que las del modelo empleador— empleado. Así como es necesario visibilizar la desigualdad naturalizada mediante el trabajo de las empleadas domésticas es urgente preguntarnos por los efectos que este tipo de inicio en la socialización pueden tener en los niños pequeños. Aunque en general es la dueña de casa la que controla el trabajo de la empleada, toda la familia ordena a la empleada y ella está obligada a servirles por igual.

Es sabido que la llamada postmodernidad tuvo entre sus efectos a nivel global el declive de las figuras de autoridad y de las estructuras disciplinarias en relación a la educación de los niños, lo que ha ido promoviendo progresivamente un clima de horizontalidad entre padres e hijos. Aunque no pueda generalizarse totalmente esta tendencia en el caso peruano, sí podemos identificarla en los hogares de clases medias y altas, en los cuales este nuevo orden puede llegar incluso a resultar una inversión del anterior. No es extraño ver en calles, tiendas y espacios públicos a padres que parecen dominados por niños mandones y poco flexibles, que parecen tener la última palabra, lo cual hace más obsceno el lugar que la empleada doméstica tiene en dichos entornos. ¿Es sobre su obediencia y docilidad que se cimienta esta supuesta “horizontalidad” entre padres e hijos?, ¿Existe la posibilidad de expandir este nuevo paradigma que privilegia la conversación y la negociación dentro de las familias hacia quien suele sostener muchas de sus dinámicas con su trabajo diario? Parece ser que ya no se permiten las relaciones verticales dentro de las familias pero la tendencia a la horizontalidad no puede si quiera rozar a estos sujetos borrosos y recortados.

Este ocultamiento de quien sostiene al engraido frente a la cámara, permitiéndole presentarse ante el lente para ser representado y empezar a construir una memoria personal, es cruel en tanto que oculta también la posibilidad de reconocer su rol en el desarrollo del retratado. Las figuras borrosas y tapadas carecen de rasgos distintivos que nos permitan individualizarlas, es decir, carecen de subjetividad. Las percibimos entonces como reemplazables. No parece haber evidencia de que sus personalidades y formas de actuar sean relevantes para el crecimiento de los niños que crían. No parece haber evidencia de que puedan existir lazos afectivos entre ellas y sus jefes en miniatura.

Esto es preocupante en tanto sabemos que esos lazos existen las más de las veces, aunque eventualmente esos niños crecerán y continuarán ejerciendo su poder sobre quienes trabajan para ellos mediante algún proceso de progresivo distanciamiento en el cual probablemente requieran transformar sus afectos e intimidades primarias en una frialdad, paternalismo o desprecio que les permitan encajar en el orden social al que pertenecen. Un orden social que se mantiene sobre la base de esta relación de subordinación, que se aprovecha de que “la empleada, mientras tanto, obedece porque está acostumbrada a hacerlo, porque se cree inferior, porque tiene miedo y vive asustada, porque le tiene cariño al bebé o a la patrona” (Portocarrero 1985: 169).

Es decir, los afectos juegan también un rol en este entramado complejo de vínculos ambiguos y poco estudiados. Un rol que puede poner a la empleada en situación de mayor vulnerabilidad, pues la precariedad de su condición la predispone a asumir la aprobación y amabilidad de sus empleadores como razones para no exigir ciertos derechos o mejoras para su vida. Estas relaciones son siempre asimétricas: los patrones determinan el tipo de intercambio a establecerse, quedando a la empleada (pero no siempre) la posibilidad de aceptar o rechazar los términos impuestos.

Otro grupo de fotografías que podemos identificar dentro de la serie recopilada por Ortiz es aquel en el que vemos situaciones de celebración o esparcimiento, que también ofrecen importantes cuestiones para discutir.





Nuevamente el uniforme es el indicador de la presencia de la empleada, con el cual se garantiza que sea imposible confundirla con alguno de los invitados, como si las diferencias físicas no fueran suficientes señales de su pertenencia a otro sector social. Es clara la función del mandil o uniforme como diferenciador de status y como elemento que homogeniza a las empleadas, quitándoles la posibilidad de performar un yo particular a través de su vestimenta. Su subjetividad se oculta, impidiendo que por un segundo se olviden de sus deberes en el trabajo; en estos casos, asegurarse de que nada falte para asegurar la diversión. Es elocuente por ejemplo, que en tres de estas imágenes identificamos a la empleada cerca o dentro de la

cocina, “como debe ser”.

En estas imágenes de jóvenes alegres y entusiastas, resulta especialmente simbólico el contraste entre sus feminidades y las de las empleadas. Estas chicas de clase alta muestran estar al día con las tendencias de moda al vestir y al peinar. Sus cuerpos esbeltos y sus rasgos fenotípicos las ubican como habituales protagonistas de páginas de sociales de los diarios y las emparentan con las imágenes publicitarias que inundan la ciudad. Nuevamente los cuerpos fragmentados y en segundo plano de las empleadas marcan la diferencia. Otras formas, tamaños, colores se mueven bajo sus uniformes. Formas, tamaños, colores de piel que no encajan con los prototipos de feminidad que pautea el mercado.

Si consideramos que la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorepresentación, es evidente que algo complejo e interesante traslucen estas imágenes. Chicas de clase alta conscientes de que sus fotos circularán en las redes sociales (probablemente ese sea su fin) exhiben así su afirmación de estar auto representándose como portadoras de una feminidad acorde a los patrones imperantes, que sin embargo es ajena a las mayorías de mujeres peruanas: ya sea por sus rasgos físicos, por su falta de recursos para vestirse, peinarse y ejercitarse como ellas, la suma de ambos factores o la decisión consciente de no desear encajar con el modelo publicitario de belleza femenina.

Esos cuerpos que exudan alegría y vitalidad, conscientes de su capacidad de satisfacer los cánones dominantes, están en el extremo opuesto de aquellos cubiertos con despersonalizados e inexpresivos mandiles que lo único que informan sobre quien los usa es su condición de estar al servicio de otros. Esos cuerpos juveniles que se broncean y lucen en el verano mientras los otros se mantienen inaccesibles al sol y a las miradas, articulan mucho de su experiencia social en torno al agrandar y al provocar, al ofrecerse para el deseo masculino y al negociar con ese deseo. En cambio, no parece haber lugar para relacionar al cuerpo y a la subjetividad debajo del mandil con la sensualidad, la sexualidad o el deseo. Tampoco para invitar a ese cuerpo y esa subjetividad a explorar sus formas de divertirse o celebrar, en tanto están restringidas a lo mínimo, repartidas entre sus horas de descanso y sus posibles vacaciones. Si en un caso reina la entrega (posiblemente) irreflexiva a las dinámicas vinculadas al “imperativo del goce” contemporáneo, en el otro el goce es una dimensión menor y marginal dentro de una vida dedicada a procurar las condiciones necesarias para que otros puedan disfrutar.

¿Cómo se perciben a sí mismas como mujeres y posibles objetos de deseo las empleadas del hogar? Sería motivo de una investigación amplia y detallada el intentar determinar cómo se construyen las nociones de feminidad en las empleadas de este tipo de hogares, habitados por mujeres que parecen performar su género de forma acrítica y acorde a las tendencias

hegemónicas.

Es importante además pensar la diferencia entre los usos del tiempo y espacio para estos dos tipos de mujeres (si es posible simplificar de este modo), considerando que en general, los patrones no parecen conceder nada que no se les reclame con insistencia y están más bien, dispuestos a avanzar en el control de la empleada hasta donde ella lo permita, eliminando así, tanto la posibilidad objetiva como el deseo subjetivo.

Es decir, hay un contraste innegable entre el mundo cotidiano de las empleadas, reducido y controlado, y la cotidianidad de las chicas fotografiadas, con sus visibles ansias por hacer el mundo suyo.

Pensar la forma en que género, raza y clase se entrelazan para ejercer este grado de dominación es necesario, pues como vemos en estas imágenes, la opresión hacia las mujeres varía dependiendo justamente de la articulación de esos factores. Muchas mujeres pueden saber que sufren discriminación por su sexo, pero no se consideran oprimidas. Bajo el capitalismo, el patriarcado está estructurado de forma que el sexismo restringe el comportamiento de las mujeres en algunos campos, mientras en otros les permite liberarse de ciertas limitaciones. La ausencia de restricciones extremas lleva a muchas mujeres a ignorar las esferas en las que son explotadas o sufren discriminación; llevándolas a imaginar que no están siendo oprimidas.

Las fotos ponen en contraste a las mujeres más oprimidas de nuestra sociedad junto a grupos de mujeres que no parecen imaginarse oprimidas, aunque las podamos identificar como ejemplos de los regímenes de femineidad heteronormativos y hegemónicos, gozando de sus privilegios de clase de forma aparentemente inconsciente.

Otra de las aristas importantes de este proyecto artístico es la de su repercusión en el contexto que buscaba criticar. Aunque con cierto retraso, las personas que aparecen en las fotos llegaron a enterarse de su existencia y expresaron su protesta basándose en una supuesta inseguridad a la que se exponía a sus hijos por poner a circular sus imágenes en un contexto para el que no fueron pensadas¹⁷. Las quejas y amenazas llegaron a ser tan masivas que la artista retiró el proyecto de su página web y manifestó su postura con una contundente carta abierta en la cual critica cómo la preocupación por los derechos de imagen (principal argumento de los indignados) superó mediáticamente la discusión sobre la situación laboral de las trabajadoras del hogar.

¹⁷ El rebote de esta polémica puede verse acá: <http://www.americatv.com.pe/portal/noticias/actualidad/artista-causa-pol-mica-con-fotos-de-facebook-para-representar-racismo-contra-empleadas-dom-sti>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2013.

Respecto a este uso denunciado como indebido por parte de los padres de los niños retratados, la artista comentó que las imágenes que circulan en Facebook bajo la categoría de “públicas” (como aquellas que utilizó) se exponen justamente a su apropiación por parte de terceros. Pero además, señaló que

El grupo social que aparece en el proyecto es constantemente retratado en la sección de “sociales” de revistas que se editan a nivel nacional como Cosas, Hola, Caras o Asia Sur. La sección de sociales de estas revistas no solo aparece en la versión impresa, sino también en sus páginas web y en las páginas de Facebook donde con un simple “Me Gusta” uno puede acceder a las imágenes así como a los nombres y apellidos de las personas que aparecen en ellas, incluidos también, los nombres y apellidos de los menores de edad. Dichas revistas no solicitan permisos escritos de manera legal a los padres de los niños que aparecen, ni hay ningún tipo de cesión de derechos de imagen de la gente que llena estas páginas. Los padres no consideran un riesgo que sus hijos salgan en estas revistas con nombre y apellido y hasta con los lugares y eventos que frecuentan. En este sentido, entiendo que mi trabajo no hace la labor que llevan a cabo estas revistas de legitimar constantemente una clase social que permite la publicación de sus rostros y espacios privados sin ningún temor siempre y cuando sea dentro de un contexto en donde se les representa de manera “positiva”¹⁸.

Además la artista critica en su respuesta pública el hecho de que las fotos de estas familias incluyen a sus empleadas sin habérselo consultado, exigiendo unos derechos para sí mismos que no les reconocen a ellas, con lo que surgen necesarias preguntas:

¿Qué evidencian las quejas y amenazas recibidas por la artista de parte de quienes se sintieron agredidos por este proyecto?, ¿Quiénes tienen derecho a usar la imagen ajena de alguien y dónde están los límites para estos usos, si es que existen?

En una sociedad donde la circulación de representaciones de mujeres es, aún en el siglo XXI, un problema insuficientemente criticado, es urgente reflexionar por lo que este incidente indica acerca de quienes tienen el derecho y el poder de generar representaciones de otros así como de poner a circular auto representaciones satisfactorias. Claramente las empleadas estarían en el último nivel de esta cadena, mientras sus empleadores gozan del privilegio de direccionar las lecturas y alcances de sus imágenes así como de reprimir y censurar aquellas que escapen a su acostumbrado control.

Estos comentarios en el Facebook sobre la discusión ejemplifican dos posibles posiciones al respecto, la primera relativiza el racismo señalado por cuestionar la procedencia de las imágenes utilizadas, poniéndose del lado de los “afectados”; la segunda, más crítica, es capaz

¹⁸ ORTIZ, Daniela. Revista Antigonía <http://antigonía.com/2013/06/08/97-empleadas-domesticas/>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2013.

de voltear el análisis de la situación relacionándolo con una dinámica bastante común pero poco problematizada:



Paula Meder Julia · Lima

si hay racismo nadie lo puede negar pero definitivamente esta mal y hasta creo que es ilegal poner foto de menores sin consentimiento de los padres y si un adulto sale en una foto lo min. que el artista puede y tiene que ser es pedir su permiso de publicarla

Responder · 👍 1 · Me gusta · Seguir publicación · 23 de septiembre a la(s) 10:49



Samuel Chambi Flores · Trabaja en Centro de la Imagen

cuando esta gente regresa de sus viajes con un monton de de fotos niños pobres de la sierra allí si no importan los permisos...

Responder · 👍 9 · Me gusta · Seguir publicación · 2 de septiembre a la(s) 14:09

Más allá de si necesariamente los retratados en las fotografías se encuentran entre quienes consideran a las personas de la sierra como “parte del paisaje” es importante rescatar este señalamiento a una práctica habitual de parte de los limeños que viajan por el Perú fotografiando a sus habitantes sin preguntarse por el posible grado de objetivación implícito en su quehacer.¹⁹ Es claro que estamos habituados a no dudarlo antes de capturar fotográficamente a quienes ubicamos en alguna posición de subordinación pero no a quienes identificamos como encarnaciones del poder. Utilizo la palabra captura al hablar de fotografía porque esta actividad no es inocente: es importante cuestionarla y preguntarnos por el grado de objetivación del otro representado al utilizar este medio. ¿De qué intereses se vuelve “presa” mediante este acto aparentemente fútil?

Así, también, podemos pensar en los reportajes televisivos de cada verano en que los periodistas van a las playas populares de la Costa Verde o de Santa Rosa a captar escenas “pintorescas” del “pueblo” veraneando. La cámara no teme hacer acercamientos invasivos a los cuerpos de personas de clases bajas o abordarlos impetuosamente con micrófonos y cámaras. No así en el caso de Asia o balnearios similares, donde se mantiene una distancia respetuosa ante quienes detentan el poder y cuyos reportajes nunca tienen el tono de “nota curiosa”. Contra este aparente consenso sobre el derecho a representar ciertos cuerpos dependiendo de su raza, género y clase es que va dirigido el proyecto *97 empleadas domésticas*, y su posterior debate evidencia que da en el clavo.

Esta clara toma de posición por parte de la artista visibiliza lo que Nancy Fraser describe como la injusticia simbólica imperante, la cual incluye “la dominación cultural (estar sujetos a patrones de interpretación y comunicación asociados con otra cultura y ser extraños u hostiles a los

¹⁹ Como recordó nuevamente la reciente discusión sobre una foto en Ellos&Ellas de Caretas donde figuraba una modelo con nombre y apellido junto a una señora cusqueña anónima. La revista se disculpó de los reclamos y acusaciones de racismo preguntando: “¿Alguien se escandalizaría por la foto de una modelo con personajes creole en Nueva Orleans? ¿O con alguna mujer de traje colorido Bangalore? Todo lo que hace el reportaje de modas de ELLOS&ELLAS es **resaltar el notable carácter estético del entorno.**” (El subrayado es mío) <http://carmenilizarbe.lamula.pe/2013/10/19/la-respuesta-de-caretas/carmenilizarbe/>. Fecha de consulta: 13 de diciembre de 2013.

propios); el no reconocimiento (hacerse invisible a través de prácticas representativas, interpretativas y comunicativas de la propia cultura); y el irrespeto (ser calumniado o menospreciado habitualmente en las representaciones culturales públicas estereotipadas o en las interacciones cotidianas)” (año: 5).

En este horizonte, el arte evidencia cómo operaciones sencillas como la realizada por Daniela Ortiz pueden desmontar escenarios aparentemente armónicos y “normales”, incluso aparentemente “ideales”, como resultan los hogares de clase media alta dentro de los ideales de progreso y exitismo que caracterizan la Lima del siglo XXI. Si la intersección de clase, raza, género y sexualidad intensifica la necesidad de soluciones transformativas podemos y debemos recurrir al arte como herramienta transformadora de los sentidos comunes que rigen nuestro orden simbólico.

En esa dirección parece apuntar la artista, cuando tras haber decidido descolgar su proyecto de la web, por motivos de seguridad personal ante la cantidad de amenazas recibidas, reemplaza las imágenes con un texto explicativo de las circunstancias de su eliminación que termina así: “97 empleadas domésticas es un proyecto al que se puede acceder sin necesidad de ver la página web donde estaban seleccionadas apenas 97 imágenes; el proyecto se puede ver también en cualquier álbum familiar de la clase alta peruana así como en revistas de sociales”²⁰.

Es decir, se nos invita a remirar con otros ojos las imágenes que circulan diariamente alrededor de nosotros. Ojos críticos y deconstructivos, capaces de desarmar las narraciones que perpetúan la dominación por medio de fotos aparentemente tiernas y armónicas, generalmente consumidas y puestas en circulación como modélicas:



²⁰ ORTIZ, Daniela <http://www.daniela-ortiz.com/index.php?/projects/97-empleadas-domesticas/>



Es interesante notar que quienes se quejaban por la existencia de este trabajo artístico, aludían constantemente “a que en las imágenes no se muestra ningún tipo de agresión, sometimiento, violencia o discriminación hacia la trabajadora del hogar.”²¹ Pero la artista tiene claro que “precisamente el proyecto apunta a que este tipo de régimen laboral es en sí una situación de violencia, sometimiento, agresión y discriminación debido a una condición laboral que no es reconocida ni fiscalizada por el estado y la cual queda siempre en manos de los empleadores como únicos garantes de los derechos de estas personas.” Es decir, la discusión hizo evidente que los padres indignados no son capaces de percibir la violencia simbólica que las imágenes desprenden porque consideran que ya cumplen su cuota de civilidad al no maltratar físicamente a sus empleadas. Parece haber una inconsciencia grave respecto del grado de violencia psicológica y simbólica que aun caracterizan en su gran mayoría las dinámicas en torno a este trabajo. Una inconsciencia colectiva de una élite que cierra filas en la defensa de prácticas

²¹ <http://antigonia.com/2013/06/08/97-empleadas-domesticas/>

herederas de una época arcaica, perpetuadas sobre la invisibilización de un resto subalternizado.

Hoy, aunque la violencia física puede haber dejado de ser la norma mediando estas relaciones laborales, podemos también reconocer que las características objetivas de la labor (horas de trabajo versus salario, seguro, vacaciones, infraestructura y servicios para la empleada como un adecuado cuarto donde dormir) no ayudan para nada a hacer que este oficio deje de ser sinónimo de explotación. Por ello considero que mucho del discurso de no violencia en estos casos, parece ser más consecuencia de la expansión de la corrección política, que una sincera intencionalidad de mejorar la situación de las empleadas y garantizar condiciones laborales dignas y justas.

En ese sentido es imperativo convocar todos los medios y lenguajes posibles para ampliar la discusión de un tema que no ha sido aún criticado en la esfera pública ni incluido en las agendas feministas locales con la prioridad que merece. Negar lo evidente, manteniendo relaciones feudales de servidumbre es la actitud de los empleadores; mantenerse serviles, es preciso decirlo, la forma de sobrevivir de las empleadas, aun cuando hoy muchas asumen su propia identidad y dejan atrás el estigma de sirvientas.

Esta condición tan adversa que he venido describiendo podría sin embargo resultar una oportunidad para el auto reconocimiento de las trabajadoras del hogar dentro de la sociedad, a partir del cual se podría asumir un posicionamiento capaz de pensar alternativas a lo que está tan arraigado pero que sin embargo debe y puede transformarse. Es interesante en ese sentido la especial potencia para el cambio que le daría su posición social, inusual en esta sociedad, pues no sólo están como colectivo en el fondo de la pirámide ocupacional, sino que su status social es más bajo que el de cualquier otro grupo. En esa posición, aguantan lo más duro de la opresión sexista, racista y clasista, conformando un grupo que no ha sido socializado para asumir el papel de explotador/opresor pues se les niega un “otro” al cual explotar u oprimir. Por el contrario, las mujeres blancas y los hombres indios están en ambas posiciones, pudiendo actuar como opresores o ser oprimidos y oprimidas (Hooks. 2004).

Los hombres indios y las mujeres blancas de nuestra sociedad (donde la blancura pasa también por una condición económica y cultural más que exclusivamente por el color de piel) tienen a la mujer india como ese otro a quien explotar. El paradigma de este otro oprimido es la empleada doméstica de las fotografías y como vemos, los niños también tienen en ella a alguien con quien socializarse como opresores.

Es decir, que desde su posición articulada a partir de las más duras opresiones sexistas, clasistas y racistas, las empleadas podrían, utilizar su experiencia de vida para formar su

conciencia de manera que su visión del mundo difiera de la de aquellos que tienen cierto grado de privilegio, por muy relativo que este sea en el sistema existente.

Esto podría potenciar su agencia dentro de las iniciativas para revertir su situación, así como para enriquecer las débiles luchas feministas locales, a partir de reconocer el especial punto de ventaja que su marginalidad les otorga, haciendo uso de esa perspectiva para criticar la hegemonía racista, clasista y sexista, para imaginar y crear una contrahegemonía. Es necesario, por tanto, reconocer la potencia de la experiencia de las trabajadoras del hogar para una crítica aguda y profunda de las opresiones vigentes en nuestro contexto.

En ese sentido, el trabajo *97 empleadas domésticas* de Daniela Ortiz señala el corazón de la desigualdad en la sociedad peruana, pues evidencia la situación del grupo social que teniendo menos poder, resulta siendo el sostén de los sectores más poderosos en una dinámica que parece perpetuarse interminablemente. La artista realiza una sencilla operación de desplazamiento de imágenes: del contexto cotidiano de la web, en el cual se pierden y celebran acríticamente, al espacio expositivo, en el cual pueden ser leídas con distancia. De este modo, nos interpela como posibles responsables de este estado de las cosas o como posibles cómplices, al no rechazar la violencia simbólica de imágenes como estas, que nos invaden diariamente. La controversia generada por Ortiz, la molestia de los retratados y las preguntas incómodas que su trabajo puede generar, confirma que nunca está de más señalar la injusticia que nos rodea, especialmente cuando se encuentra tan naturalizada por constituir nuestras vidas íntimas y domésticas o de las de quienes nos rodean.

La apropiación y la descontextualización realizadas por la artista resultan gestos mínimos pero poderosos en cuanto nos invitan a preguntarnos por el tipo de comunidad del que queremos ser parte y si en ella debe haber lugar para mujeres trabajadoras en condiciones de explotación.

En términos de Ranciere, estas imágenes nos impactan porque muestran claramente la situación de la “parte sin parte”, de forma limpia y directa, sin darnos una respuesta sobre cómo resolver los dilemas planteados, por lo que queda de nuestro lado la tarea de pensar cómo transformar colectivamente esta realidad. Es claro que para asumir el reto, será imprescindible mirarla frontalmente, volviéndonos a sorprender de su actualidad y normalidad, como propone este proyecto.

Capítulo 3: Cisterna



En este caso veremos cómo a través del video arte, en una producción llamada *Cisterna*, Cristian Alarcón evidencia la falta de agua y acceso a servicios básicos en la capital del Perú al trasladar baldes y bateas desde un asentamiento humano al Palacio de Gobierno²². En esta propuesta visual, se parece desear interrumpir la circulación frenética de la modernidad y exigir la puesta al día de reclamos postergados. Es decir, las demandas de justicia se hacen visibles en el campo social al recorrer espacios representativos del comercio, la iglesia y el Estado. De este modo, vemos una interpretación directa a instituciones que moldean, en gran parte, las condiciones materiales y los imaginarios compartidos de los peruanos, pudiendo problematizar el inconsciente colonial del actual momento de éxito económico que vive el Perú contemporáneo.

Es importante para comenzar realizar una breve descripción del trabajo realizado por Cristian Alarcón. Este video ha sido elaborado mediante la técnica de animación conocida como *stop motion*, que consiste en generar la ilusión de movimiento mediante la superposición de imágenes fijas tomadas secuencialmente. De este modo, es posible lograr que objetos inanimados se “muevan”. Si bien el objetivo al utilizar esta técnica suele ser aparentar un movimiento fluido y verosímil, para lo cual es preciso lograr secuencias muy completas de fotografías, considero que en este caso es coherente la decisión del artista de utilizar pocas fotos creando más bien un desplazamiento rudimentario de los elementos en el espacio.

²² El video puede observarse en: <http://cristianalarconismodes.blogspot.com/2007/10/cisterna.html>

Este desplazamiento entrecortado y abrupto está además justificado porque los movimientos de los baldes siguen el compás de la pieza musical que acompaña las imágenes. La importancia de ese hecho será comentada más adelante. Por ahora quisiera señalar que la sencillez de la propuesta visual y de los recursos utilizados para realizarla son coherentes con el tema que aborda.

Los baldes provienen de una casa pobre en alguna zona periférica de Lima, que depende de una cisterna para acceder al agua. Es desde ese entorno precario que surgen, sustrayéndose de una actividad cotidiana (ser usados para transportar agua en un lugar donde son fundamentales para la vida diaria) para realizar un largo recorrido hasta el centro de la ciudad.

Ese desplazamiento hace claramente alusión a las marchas que tradicionalmente constituyen una de las formas más evidentes de protesta. Dichas marchas suelen ser protagonizadas por gente de pocos recursos económicos, que utiliza para movilizarse y manifestarse lo que tiene a la mano, aquello a lo que puede acceder desde su contexto inmediato. En ese sentido la importancia de este tipo de acciones radica en la congregación y masividad, en la concordancia respecto a un objetivo o demanda común y la persistencia para culminar el recorrido decidido colectivamente.

Los baldes de Alarcón reproducen esas dinámicas y el video parece rendirles homenaje, o sumarse a ellas animado también por una urgencia compartida. Y la importancia de dicha urgencia es más grande que sus aparentes limitaciones técnicas. El artista, como los pobladores de los sectores sociales descontentos con sus condiciones de vida, emprende la acción y expresa su sentir con aquello que tiene a su disposición, con los recursos que tiene a la mano, cuya materialidad es elocuente respecto de su procedencia y condición.

Es fundamental al acercarnos a analizar un trabajo audiovisual no asumir la habitual predominancia de lo visual como sentido culturalmente privilegiado de nuestra percepción y considerarlo siempre en relación a lo auditivo. En este caso este aspecto es clave pues las imágenes están totalmente organizadas de acuerdo al compás de la canción elegida por el artista.

El avance de los baldes de plástico desde la periferia al centro del poder capitalino está pauteado por el ritmo de la canción Toril Llatino del cantante huanuqueño El jilguero de Llata, que presenta una actitud decidida y vital.

Cabe resaltar que no es frecuente en el arte contemporáneo local recurrir a insumos andinos para la creación. Si bien en la última década es fácil identificar que desde el arte y las industrias culturales han empezado a mirarse ciertas prácticas populares como elementos apropiables (como la estética del cartel chicha), esta aproximación del arte menos masivo hacia formas culturales tradicionales se caracteriza más por depender de tendencias coyunturales que por

manifestarse espontáneamente y con rumbo propio. Este creo que es el caso de Alarcón, que elige una canción idónea, que sin embargo no es tan conocida ni interpretada por alguien muy famoso.

De este modo Cristian utiliza un medio no tradicional para difundir una canción de origen andino, generando un fértil cruce de referentes entre un medio como el video, todavía considerado relativamente “nuevo” dentro de los parámetros del arte local y una manifestación cultural, la música andina, que suele ser estereotipada como anclada en el pasado.

En este caso es potente la decisión del artista de vincular un tema de un género emblemático como el huayno con un contexto al que no suele vinculársele, realizando un ejercicio de descentramiento de los sentidos comunes locales que habitualmente fijan las expresiones populares, sobre todo provenientes de la sierra, para insertarlas dentro de representaciones rígidas y “ancestrales”.

La eficacia de este recurso es mayor si lo entendemos como un señalamiento de la importancia de la música como elemento movilizador. Y más aún, si reconocemos a la música andina como un dispositivo enormemente aglutinante, cohesionador, forjador de identidades y reivindicaciones. En un país multicultural como el Perú, es sabida la importancia de la música como signo identitario y vehículo de autoafirmación sobre todo a partir de los procesos migratorios desde mediados del siglo veinte. Allí donde ha habido desarraigo y desesperanza la música ha podido crear espacios de encuentro y solidaridad, posibilitando el surgimiento de certezas y sentimientos de familiaridad aun dentro de la precariedad más extrema.

Esta característica de la música como portador de rasgos compartidos es algo que han entendido cabalmente los sectores que en los últimos años se han ido convirtiendo en los principales actores de la conflictividad social. Los pobladores de la sierra del país, que han venido alzando su voz de protesta en contra de las decisiones que desde Lima los afectan directamente, sobre todo en relación a la profundización de un modelo económico neoliberal basado en el extractivismo, son quienes recientemente han desafiado con más fuerza el *status quo*. Esto ha tenido un efecto evidente en las retóricas de la protesta, que se han ido enriqueciendo notablemente, ampliando una estética monocroma y marcial, heredera de las formas solemnes de los años setenta, aun prevaleciente en ciertos sectores políticos limeños.

Por el contrario, lo que ha podido verse en hitos de expresión de descontento popular como la Gran Marcha Nacional del Agua de 2012 o la Marcha por el Bagoazo de 2009, son manifestaciones que incorporan lo cultural, enriqueciendo el color y variando el tono de las manifestaciones. Si bien esto se debe también a la mayor presencia de movimientos feministas o de mujeres (cuya estética es menos agresiva y apela al sentido del humor) y sectores despolitizados pero solidarios con dichas causas, es preciso notar la riqueza que los grupos provenientes del ande imprimen en estos eventos con sus vestimentas coloridas e

incorporando muchas veces bailes y cantos. Es este último un rasgo característico de las comitivas que han venido repetidas veces de Cajamarca a Lima, que suelen recorrer calles e instituciones entonando sus tradicionales coplas, alterando sus letras para insertarles mensajes directos contra el gobierno y referentes específicos como el proyecto minero Conga.

El video *Cisterna* entonces, aparece en un momento en el que la protesta social apela a las identidades culturales para complejizarse y ganar en potencia comunicativa, en sintonía con las estrategias utilizadas para lograrlo. Entre ellas, la música, que no solo marca la pauta de las acciones a seguir, sino que es el motor de su capacidad de movilización conjunta.

Leo el trabajo de Alarcón como una pregunta por la situación actual del país, en la que podemos pasar de hablar “Del campo a la ciudad” a “De las afueras al centro de Lima”. Es decir, de reconocer un momento post pico del fenómeno migratorio en el cual por fin se ha asumido la capacidad de los migrantes y sus descendientes de transformar la ciudad y hacerla suya. Pero también un momento en el que lo que corresponde es preguntarse por qué es lo que impide que los sectores de la población limeña que han expandido la ciudad en las últimas décadas puedan llegar a ser ciudadanos.

Con el desarrollo de la modernidad y la consolidación de los Estados nacionales, se asumió la noción de ciudadanía como una que alude a una relación política que vincula individuos y/o grupos socio-culturales con el Estado y la sociedad nacional en su conjunto. Las nociones de ciudadanía establecen los términos a través de los cuales se definen normas y reglas que regulan la convivencia, estructurando las sociedades y estableciendo criterios de inclusión y exclusión.

En el video, los baldes atraviesan Lima desde un contexto evidentemente pobre, árido y fuera de la cobertura de los servicios básicos para vivir (como el agua potable) hacia el centro emblemático del poder político, y emblemático del Estado Nación: Palacio de Gobierno.

En su camino, la cámara muestra otros lugares útiles para graficar las tensiones que caracterizan a Lima como un espacio de permanente conflicto justamente entre lo incluido y lo excluido. Consciente de esta inequidad característica del contexto, el artista describe de este modo su propuesta:

En Lima alrededor de un millón doscientos mil ciudadanos no tienen acceso al servicio de agua y saneamiento conectados a su red. Esta parte de la población no se abastece en forma permanente ni en cantidades suficientes, sino a través de camiones cisternas y almacenado el agua en depósitos de plástico o pequeños tanques rudimentarios. Convirtiéndose en zonas vulnerables a deslizamientos, incendios, contaminación y enfermedades (Alarcón, 2007).

A continuación analizaré la secuencia de lugares que los baldes recorren para llegar a Palacio:

La imagen con la que inicia el video corresponde a algún asentamiento humano en las afueras de la ciudad, aquellas afueras que sin embargo han ido dejando de serlo progresivamente, ampliando sus límites hasta conseguir poco a poco urbanizar espacios que pudieron haber sido considerados “la nada” por su aridez y aislamiento.



En este caso el encuadre pone en primer plano la geografía del lugar donde la señora vive: un terreno infértil que como señala el artista, es potencialmente inseguro. Este paisaje suele ser desconocido para quienes no viven en esas zonas de la ciudad. Sus imágenes nos llegan normalmente a través de las noticias para reportar desgracias, crímenes o visitas de las autoridades en época de elecciones. Es principalmente cuando se dedican a actividades proselitistas cuando las autoridades entran en contacto con estos espacios, restringiendo su relación con sus pobladores a relaciones clientelistas, sobre todo a partir del gobierno de Alberto Fujimori, quien se caracterizó por visitar lugares recónditos llevando regalos.

Habitualmente lejos de los beneficios posibles de las políticas públicas de turno, estos espacios marginales crecen y se reproducen cada día dependiendo exclusivamente de los criterios y recursos de sus habitantes. En su cotidianidad, la lejanía con el Estado es perceptible ante la ausencia de condiciones mínimas de salubridad y seguridad, pero además, de expectativas de satisfacción de necesidades futuras más complejas. El discurso de los gobiernos recientes (especialmente el de Alan García) al respecto es perverso: al hablar de los sectores populares y su extracción migrante se suelen festejar sus aportes culturales o su capacidad de sobrevivir en duras condiciones inventándose formas de generar recursos propios (eufemísticamente denominada “emprendimiento”), mientras se evaden responsabilidades centrales, dejando a la deriva la satisfacción de recursos básicos, entre ellos el acceso al agua potable.

De acuerdo al último Censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística e Informática — INEI, 700 mil habitantes continúan usando camiones cisterna para abastecerse en Lima y siete millones de personas no tienen acceso a agua potable segura a nivel nacional según la Autoridad Nacional del Agua²³. Sin embargo no se tiene celeridad para revertir esta situación, a pesar de una situación macroeconómica que lo permite.

El día elegido para grabar la escena en cuestión no puede ser coincidencia y así, la característica neblina limeña aparece borrando cualquier horizonte esperanzador así como cualquier atisbo de conexión entre el espacio que muestra y ese más allá al que los baldes quieren dirigirse. La división de los espacios es clara y es esa imposibilidad de acceso la que los baldes deciden desafiar con el camino que emprenden hasta desaparecer en la neblina.

La metáfora es potente: su horizonte tapado sintoniza con una extensión del concepto de violencia estructural como equiparable a cualquier situación en la cual algunas personas son incapaces de desarrollar sus capacidades en todo su potencial si no son capaces de hacerlo del mismo modo que otros. Esa barrera de neblina ocultando aquello que excluye a quienes sí vemos parece también aludir el hecho de que la violencia estructural abarca no solo la exclusión de derechos como la comida y el agua, sino también la exclusión de formas particulares de reconocimiento: derechos ciudadanos, igualdad ante la ley, derecho a la educación, a la representación, etc.



Una vez cruzada la neblina, vemos a los baldes abriéndose paso entre imágenes emblemáticas

²³ Datos obtenidos en: <http://www.eumed.net/eve/resum/07-junio/ljtd.htm> y <http://www.camara-alemana.org.pe/downloads/2-130311-ANA.pdf>. Fecha de consulta: 9 de julio de 2014.

de lo que suele llamarse la “jungla de cemento”. La opacidad del ambiente sigue reinando y la poca amabilidad del paisaje sintoniza con la indiferencia de sus habitantes. La marcha frenética de la modernidad (el ritmo de la producción imparable, asegurada por la fuerza del trabajo de las mayorías, precariamente transportadas en vehículos inseguros) no va a detenerse por insignificantes baldes de plástico. Sin notarlos, el cobrador del micro llama a sus pasajeros y los peatones pasan apurados a su lado sin mostrar extrañeza.

Como ocurre durante las marchas, la calle suele responder con poca curiosidad a su irrupción en el espacio. Sus reclamos pasan generalmente desapercibidos, tanto en el espacio público como en las instancias de poder. Ante la aparente imposibilidad de cambio, asentada no solo por nuestra conflictiva historia sino por la progresiva despolitización promovida por el gobierno Fujimorista y la globalización neoliberal, los disidentes son elementos disonantes y minoritarios. Como estos coloridos pero sencillos baldes, las movilizaciones en el espacio público suelen interrumpir la rutina menos de lo que se proponen, exponiendo la fragilidad de sus cuerpos en entornos tan apáticos como agresivos, sin garantía alguna sobre su seguridad o el éxito de su misión.

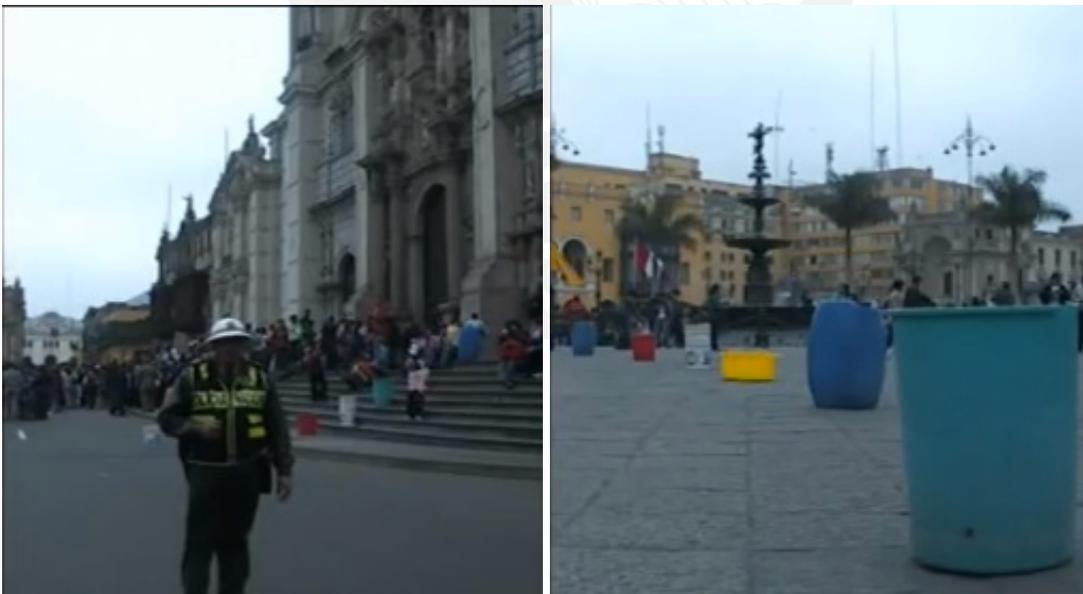


Luego los baldes cruzan el distrito de San Isidro, específicamente la zona denominada “centro empresarial”, donde se congregan las principales entidades financieras del país. Es decir, el centro del poder económico peruano (cada vez más ligado a lo transnacional), que en las últimas décadas ha confirmado ser, en síntesis, el centro del poder.

Aquí, es preciso comprender a la modernidad como un patrón de poder mundial globalizado, basado en la hegemonía de instituciones producidas según ese mismo patrón de poder, que reproduce su control de las subjetividades mediante la articulación de la empresa capitalista, la familia burguesa, el *Estado-Nación* y el eurocentrismo (Quijano, 2000). Pero además, enfatizar

que no solo dichas instituciones existen en relaciones de interdependencia que hacen que este patrón de poder opere sobre la totalidad de la población planetaria, sino que cada vez más este sistema se sostiene en la relación *colonialidad del poder–capitalismo*, con lo que la importancia de la institución empresarial es central, debilitando progresivamente a estados débiles como el nuestro.

La imagen de la cafetería *Delicass* implica el señalamiento de un elemento distintivo de esa sociedad tras la espesa neblina, aquella totalmente inaccesible para los sectores de donde emergen los baldes. Si en el año de grabación del video (2007) esa fachada podía ser sinónimo de lujo y diferenciación social, es obvio que varios años después, las opciones en el rubro se han multiplicado exponencialmente, tanto como se han expandido y descentralizado, generando consumo de lujo y endeudamiento crediticio en sectores medios y bajos. La oferta de establecimientos sofisticados ha crecido llegando a atraer franquicias y marcas exclusivas que cambian radicalmente el paisaje urbano, aumentando elementos que harían muy fácil graficar las brechas de desigualdad si se quisiera registrarlas en la actualidad. En ese sentido, resulta particularmente cruel pensar en la proliferación de una cultura gastronómica de lujo (así como en la impactante expansión de una cultura gastronómica chatarra) frente a índices tan altos de desnutrición e inequidad en el acceso a alimentación de calidad, a pesar de las celebradas cifras macroeconómicas y supuesta reducción de la pobreza.



La llegada al centro comienza con la vista de la Catedral de Lima, pero en primer plano vemos a un policía de tránsito realizando una acción cotidiana. Es interesante preguntarnos por la inclusión de este personaje en un video en el que hasta el momento la aparición de personas es más bien contingente.

Una posible interpretación es la intención de hablar del espacio público como uno marcado por

la necesidad de orden y control. En la ruta de los baldes al palacio, alguien que encarna a las fuerzas del orden aparece protagónicamente. Si bien en este caso no impide que continúen su camino, sabemos que de ser personas desplazándose colectivamente si lo haría, pues en los últimos años las manifestaciones están prohibidas de llegar a la Plaza de Armas.

Atrás quedaron las épocas en las que este emblemático espacio era el punto final de marchas y concentraciones. Hoy esa plaza restringe su acceso cuando hay movilización social y está consagrada a mantener un aspecto inalterable e impecable. La conflictividad social no puede llegar a su centro, a pesar de tenerlo en la mira, y de ello se encargan los efectivos policiales. En la lucha por la participación en las decisiones que atañen a los ciudadanos y por el acceso a recursos básicos para la vida ¿De lado de quién están las “fuerzas del orden”?, ¿Quién defiende a quién y de quién?

Si el policía genera suspicacias respecto a su rol en el espacio público, la presencia de la catedral de Lima puede también plantear importantes preguntas. En un país supuestamente laico, es bien sabido que los poderes de facto, se alinean sin dudarlo en defensa de los intereses de las minorías. Los baldes casi son imperceptibles ante la imponente de la catedral, metáfora potente de la desigualdad respecto de la repartición de poderes en el país.

La imagen a continuación representa la pileta central de la Plaza de Armas. Nuevamente se pone en cuestión el tema del espacio público en el país y en ese sentido es fuerte el contraste de los baldes vacíos, probablemente cansados luego de su travesía, y la pileta que luce su elegancia y abundancia de recursos. Mientras la arquitectura de esta Plaza es heredera directa de las formas y ordenamientos coloniales de jerarquización y división por estamentos, la importancia de la pileta como emblema del lugar se renueva a medida que el objeto pileta ha ido posicionándose como elemento recurrente en el entendimiento local del espacio público. Así, a lo largo de todo el país vemos plazas, con plantas o sin plantas, con usuarios o desiertas, bien mantenidas o abandonadas, luciendo infaltables piletas cuyos generosos chorros deben resultar paradójicos para muchos pobladores que carecen de agua en sus casas y que no la disfrutan diariamente a menos que realicen esfuerzos o pagos considerables.²⁴ Que el ex Parque de la Reserva fuera privatizado durante la gestión de Luis Castañeda no importa, mientras los paseantes puedan deleitarse con sus modernas y rebosantes piletas. Este elemento parece colmar las expectativas urbanísticas de las autoridades, evitándoles el pensar alternativas para lograr que el espacio público funcione como activador de encuentros más que

²⁴ “Lo que pagan las familias peruanas sin conexión a los servicios de agua potable es 12 veces más que de los que sí cuentan con dicha conexión y esto sólo considerando el precio del agua, sin añadir el tiempo perdido en ir y venir del punto de abastecimiento a la vivienda”, señaló el presidente de Afin, Gonzalo Priale.” Noticia sobre declaraciones de la Asociación para el Fomento de la Infraestructura Nacional respecto a que un 48% de hogares en Lima y Callao no cuenta con agua potable de calidad. http://www.rpp.com.pe/2013-04-05-afin-el-48-de-limenes-no-cuenta-con-agua-potable-de-calidad-noticia_582819.html. Fecha de consulta: 9 de julio de 2014.

como algo destinado a la pasiva contemplación. Que el agua sea destinada para estos fines en una ciudad asentada sobre un desierto también es lo de menos.



Finalmente los baldes llegan a Palacio de Gobierno. Poco a poco, paso a paso aparecen delante suyo en la pantalla. Primero pequeños trazando su ruta, hasta crecer y aparecer en primer plano colmando la pantalla.

Es importante prestar atención a este gesto del artista, de ir progresivamente cediéndole el espacio en el encuadre a los baldes en desmedro de la imagen de Palacio, ya que tradicionalmente este edificio equivale en el imaginario colectivo al Estado. Y en ese sentido es necesario recordar que los estados no son simplemente aparatos burocráticos funcionales sino espacios poderosos de producción cultural y simbólica que además son siempre representados y entendidos en formas particulares.

En este caso hemos visto un recorrido por algunos espacios representativos de las diversas Limas que coexisten simultáneamente, con sus distintas versiones de la modernidad en permanente tensión. Finalmente la llegada de estos baldes en Palacio nos habla del destino de un reclamo, de un señalamiento explícito del lugar al que se dirigen quienes deciden movilizarse desde sus lugares de origen, que es al mismo tiempo fuente de sus preocupaciones y reclamos.

La idea de lucha cultural es fundamental en cuanto pensamos la especificidad del problema al que alude el video en relación a nuestra historia reciente. El nudo del conflicto es el problema del agua y si en el video lo vemos abordado desde la vida cotidiana de las familias más pobres en Lima, desde el momento en que los baldes llegan a la puerta de palacio el marco referencial

se amplía. Si pensamos el problema como uno nacional entonces, podemos entender el agua como uno de los temas fundamentales en la conflictividad social reciente en el Perú: las industrias extractivas y los usos diferenciados del agua entre Lima y provincias. Es en ese sentido en que la palabra cultura adquiere su real dimensión, pues los conflictos en torno a las industrias extractivas están fuertemente marcados por dos ideas antagónicas de desarrollo.

En los casos en que las poblaciones afectadas por los proyectos mineros que se imponen desde la capital (desde Palacio de Gobierno con la venia y presión del poder económico) han expresado abiertamente su desacuerdo, hemos podido ver que lo que está en juego es una concepción distinta de la vida y de la relación del hombre con la naturaleza. Como lo han manifestado repetidas veces los dirigentes de organizaciones de distintas partes del Perú, ya sea en Cajamarca contra Conga o líderes amazónicos contra los derrames de petróleo en los ríos de la selva, el entendimiento de las necesidades vitales es radicalmente otro y es en ese sentido que se exige el respeto al derecho a la Consulta Previa que exige el Convenio 169 que Perú firmó con la OIT.

Estas diferencias de perspectivas y deseos sobre el país que se quiere construir, no encuentran espacios de discusión productivos y los ciudadanos interesados, hartos de no ser considerados interlocutores válidos por el gobierno, recurren a la protesta como único recurso de presión disponible. Como hemos visto en los últimos años, la movilización social no garantiza resultados ni abre necesariamente las puertas de las instituciones gubernamentales, amoldadas a un marco institucional ineficaz y construido de espaldas a las demandas populares. No es que el Estado peruano haya sido incapaz de satisfacer las necesidades de las mayorías pobres no costeñas, es más bien que se constituyó sobre la misión de desaparecerlas para seguir su ideal de progreso, que las excluía (Drinot, 2011).

Este imaginario racista prevalece en la actualidad y es por eso que no sorprende cuando las luchas anti Conga suelen describirse como enfrentamientos de gente “anti progreso” o “anti sistema” contra el progreso y el crecimiento. O por otro lado, se explican como expresiones del trabajo manipulador que ciertos agentes (dirigentes individualistas, ongs con intereses propios) ejercen sobre poblaciones manipuladas, como si estas no pudieran tener sus propias convicciones, reproduciendo una tradicional mirada paternalista sobre el ande y sus habitantes como sujetos despolitizados (mirada que se extrapola a los habitantes de la Amazonía).

Las respuestas del gobierno a las incomprendidas y menospreciadas demandas de sus gobernados son insuficientes o nulas cuando no falaces, pero en todo caso, incapaces de construirse sobre la base de un encuentro horizontal entre culturas diferentes.

En el video los baldes llegan a la puerta de palacio haciendo sentir su presencia en las afueras pero no podemos anticipar los efectos de ese arribo. ¿Es la antesala a algún acontecimiento importante?, ¿Una suerte de advertencia, acaso un último llamado de atención?

Si bien a lo largo del video aparecen distintas personas en la calle, incluyendo el policía previamente comentado, la única persona que interactúa con los baldes es la mujer de la escena inicial.



Creo que esto es un detalle importante porque es en esta escena en donde vemos la función de los baldes en la vida cotidiana y no es casual que quien los utiliza sea una mujer. Por el contrario, si entendemos la fuerte conexión entre la inequidad, la raza y el género, podemos coincidir con Marisol de la Cadena en que “las mujeres son más indias” (1991: 1), es decir, resumiendo, que la migración del campo a la ciudad no cuestiona las jerarquías de género, sino todo lo contrario, las profundiza. La urbe es considerada como masculina y como el espacio donde los hombres tienen mayores posibilidades para *desindianizarse* y lograr la independencia económica. Por el contrario, las mujeres migrantes siguen siendo subordinadas por el trabajo doméstico.

Así, numerosos estudios sobre las formas en que la pobreza incide en las condiciones de vida de las mujeres peruanas, poniéndolas en el último lugar del eslabón de acceso a recursos de todo tipo.

La mujer del video está transportando el agua con los baldes y la edición de las imágenes, sumada al uso de la musicalización, nos hace comprender que esta acción repetitiva es probablemente cíclica, constante. Hay un énfasis en la repetición del gesto y un montaje entrecortado que impide una fluidez de movimientos. Se nos habla entonces de una carga que se lleva con esfuerzo, repetidamente. Y entonces podemos recordar la forma en que la herencia colonial se ha reproducido en el Perú mediante mecanismos como la servidumbre

doméstica. Si bien esta mujer parece estar recogiendo agua para su propia casa, nada de eso cambia el hecho de que las condiciones de su trabajo doméstico puedan ser consideradas tan injustas como las de la servidumbre que Flores Galindo vinculaba a la esclavitud. Al respecto él afirmó que durante mucho tiempo cholo fue sinónimo de raza vencida e inferior, a la que sólo quedaba la sujeción, aparentemente, al menos, así lo creían sus amos (1988).

La desigualdad estructural que señala el video nos recuerda que aunque hoy se denuncian cada vez más algunas prácticas racistas y se censuran ciertas palabras o bromas, los cambios no son proporcionales a la gravedad de las brechas entre unos y otros.

Sin embargo, cabe pensar también en que así como podemos interpretar este comienzo como una denuncia de la situación de la mujer dentro de la cadena de exclusión, podemos también entenderla como un llamado de atención a la potencia transformadora de esa fuerza. Pues al ser sus baldes los que cruzan la ciudad hasta Palacio, hay mucho de ella en la invitación a la acción que el video parece querer transmitir.

Entendiendo que lo personal es lo político, es decir, que tenemos que prestar atención a los gestos y acciones micro para entender y actuar en relación a lo macro, considero muy potente el gesto de Cristián de poner a una mujer como detonante de la acción dentro de su video, por ser uno de los actores que en las últimas décadas ha adquirido visibilidad en las luchas por reconocimiento y derecho a la ciudadanía.

Creo que de forma sencilla el video *Cisterna* de Cristian Alarcón permite la discusión de temas neurálgicos para el país. Con una economía de recursos acorde al tema que aborda, el video es eficaz en su denuncia de la problemática del agua a nivel local, pero además permite abordar cuestiones amplias y complejas partiendo de una aproximación que se nutre de la experiencia vital del día a día.

Las prácticas cotidianas nos ayudan a entender cómo la violencia hacia la población pobre se da por sentada. Por lo tanto, hay que prestar atención precisamente a esas condiciones que permiten que todas las clases sociales, incluyendo los aparatos de desarrollo estatales, procedan con normalidad, mientras ignoran la muerte masiva y desproporcionada de los pobres.

En el caso peruano, esta violencia estructural está fuertemente ligada a una división racializada del trabajo y los recursos, así como al desinterés del estado por promover una verdadera ciudadanía intercultural, dada su constitución de espaldas a la población no costera del país.

Parece mentira que, en el siglo XXI, el acceso universal al agua no sea una prioridad generalizada y más bien se mantenga como el núcleo de disputa entre el poder y sectores criminalizados, que lo exigen en contra de intereses particulares.

Desde el centralismo limeño, se menosprecian y acallan las voces que reclaman por un cambio de paradigma, que suman sus preocupaciones a aquellas más globales, vinculadas a las luchas por el cambio climático, exigen respuestas complejas y conscientes, que implican revisar hábitos y consensos profundamente sedimentados.

En los últimos años, son estas expresiones disidentes las que nos demandan como sociedad el liberar nuestra imaginación hacia otras formas posibles de vivir como colectividad. Para intentar dar respuestas creativas y responsables a estos reclamos, será también fundamental propiciar los diálogos entre las ciencias sociales y el arte como dispositivos para el trabajo de la representación, el cuestionamiento del status quo y el ejercicio de la imaginación.

Así también, serán más potentes nuestros acercamientos a la interpretación y el cuestionamiento de la realidad cuanto más podamos liberarnos de los compartimentos que dividen las diversas culturas que nos rodean. Este video es un sencillo pero agudo ejemplo de lo que es posible lograr utilizando elementos de tradiciones disímiles, como las herramientas y lenguajes del arte contemporáneo y la música tradicional del ande.

Puede ser quizá una forma acorde a aquellas posibles que evocaba Quijano, cuando expresaba su deseo de pensar alternativas para la construcción de “una radical devolución del control sobre el trabajo/recursos/productos, sobre el sexo/recursos/productos, sobre la autoridad/instituciones/violencia, y sobre la intersubjetividad/conocimiento/comunicación, a la vida cotidiana de las gentes” (2000: 241).

Conclusiones:

Una primera conclusión al pensar estos trabajos, es que los tres contienen aquello que Jacques Ranciere considera fundamental para describir la etapa que vivimos actualmente y que él denomina el “régimen estético de las artes”. Es decir, son trabajos que nos invitan a entenderlos a partir de la afirmación de que todo es sujeto del arte, desde el momento en que se anula el principio que separaba las prácticas de la imitación de las formas y los objetos de la vida ordinaria (2011[2009]).

Sin embargo, como señala el filósofo, este régimen puede caracterizarse aparentemente por una gran yuxtaposición caótica de significaciones y materialidades, en la que parece imposible encontrar medida alguna y solo existe lo común. Un común que oscilaría entre la esquizofrenia y el consenso, y que demanda al arte construir una medida contradictoria, “nutrida de la gran potencia caótica de los elementos desvinculados pero, a la vez, propensa a separar este caos —“o esta estupidez”— del arte de los furros de la gran explosión o de la torpeza del gran consentimiento” (2011: 62[2009]).

Pensar esta medida implica entonces, realizar operaciones capaces de atravesar el caos más allá de la explosión esquizofrénica y el adormecimiento consensual. Implica operar mediante una sintaxis paratáctica (unión de fragmentos o imágenes distintas, yuxtapuestos sin una conexión clara), basada en el montaje. Esta técnica amplía sus posibilidades más allá del cine, para convertirse en una actitud expandida hacia las artes en general, que el filósofo divide en dos categorías: montaje dialéctico y montaje simbólico.

Mientras el montaje simbólico junta elementos disímiles bajo una relación de co-pertenencia, donde las heterogeneidades pueden siempre reunirse en la fraternidad de una nueva metáfora, el montaje dialéctico opera de forma inversa, haciendo aparecer un mundo detrás de otro como su opuesto. En ese sentido, los trabajos previamente analizados corresponderían al tipo de montaje que Ranciere describe como dialéctico y que consiste en acercar heterogeneidades, asociar incompatibilidades y generar choques a través del surgimiento de potenciales comunidades disruptivas que imponen nuevas medidas.

Baldes de plástico invadiendo las calles de San Isidro o la fachada de Palacio de Gobierno, niñeras borrosas que hacen su aparición en una elegante galería de arte, anuncios gigantes de venta de inmuebles frente a la imponente Catedral de Lima. Se trata pues, de organizar un choque, de escenificar una extrañeza de lo familiar, para hacer surgir otro orden de medida solo posible mediante la violencia de un conflicto (2011[2009]). Así, la potencia de este tipo de montajes, consiste en revelar las leyes secretas que rigen el mundo detrás de sus habituales apariencias anodinas o gloriosas.

En los tres casos los artistas recurren a elementos pre existentes para hacerlos suyos y transformarlos a través de la apropiación y la recontextualización, que deben ser también leídas como exponentes de una característica fundamental del arte contemporáneo: el crear contextos específicos para que una forma o cosa se vea como nueva o interesante. Sencillos baldes, fotografías extraídas de las redes sociales y un clásico anuncio son transformados en potentes denuncias al ser sacados de sus contextos y puestos en nuevos lugares mediante el video, la acción performativa, la exhibición en el espacio del arte y la publicación. Como sostiene Boris Groys “el arte tradicional trabajaba en el nivel de la forma. El arte contemporáneo trabaja en el nivel del contexto, marco, fondo o en el de una nueva interpretación teórica. Pero el objetivo es el mismo: crear un contraste entre la forma y el escenario histórico, para hacer ver la forma como otra y como nueva” (2008: 40).

Al crear de este modo un contraste entre la forma elegida y el contexto en el que se le inserta, estos artistas nos hacen mirar dichas formas como normalmente no lo haríamos. De este modo, nos invitan a redescubrir la potencia simbólica de los objetos cotidianos en el caso de Alarcón, la peligrosidad de acostumbrarnos acríticamente a la producción y circulación de imágenes emblemáticas de la desigualdad en el caso de Ortiz y a remirar el espacio público como terreno en disputa, gracias a Quiroz. En ese sentido, es posible leer estas propuestas como formas agudas y renovadas de pensar y criticar las relaciones de poder en el país.

Hemos visto en los tres casos que la voluntad de intervenir la esfera pública implica un entendimiento del quehacer artístico como una toma de posición en un contexto dado. Ubicándose en el momento presente, tan aparentemente auspicioso para el Perú, los artistas apuestan por poner en juego miradas críticas a un país que crece regodeándose en una celebración cotidiana del consumo y un nacionalismo hedonista. Un país poblado por individuos que se afirman en la vida social mediante su condición de consumidores, abandonados a su suerte por un Estado corrupto, cómplice de la injusticia y la impunidad, o simplemente paralizado por la burocracia y la mediocridad de quienes prefieren la inacción para asegurar su estabilidad particular. Esta inacción puede ser leída a la luz de los criterios empleados por Akhil Gupta para hablar de violencia estructural:

Aquello que debería ser considerado excepcional, una tragedia, una desgracia, pero no lo es: las formas invisibles de violencia que resultan en las muertes de millones de pobres, especialmente mujeres, chicas, gente de las castas más bajas, e indígenas. ¿Qué hace invisible a esa violencia? ¿Cómo puede uno pensar no sólo sobre actos deliberados de violencia como la brutalidad policial, sino también la acción e inacción política, administrativa y judicial que impiden que la gente pobre tenga una vida en la que obtenga atención médica y asegure necesidades vitales como alimentación, vestimenta, abrigo y salubridad? [...]. Más importante, ¿cómo esta violencia se da por sentado en

las prácticas rutinarias de las instituciones estatales de modo que desaparece de la vista y no es tematizada como violencia en lo absoluto? (2012: 5).

Estos artistas irrumpen en el espacio público, real o virtual, para decir que esas formas de violencia sí son una tragedia, que sí son una desgracia y que no son, aunque pueda parecerles a las mayorías, invisibles. Más bien, es mediante la recontextualización de elementos de lo cotidiano que Alarcón, Ortiz y Quiroz nos ayudan a volver a mirar y a mirarnos nuevamente. A ver lo que, adormecidos por las rutinas diarias, preferimos soslayar para sobrevivir en relativa paz.

Al perturbar el sentido común acrítico que suscribe las acciones de un sistema dedicado a la protección de las inversiones casi más que a la de la vida humana y la supervivencia planetaria, los artistas ejercen su ciudadanía con firmeza, despreocupándose de si sus motivaciones y medios trascienden lo tradicionalmente comprendido como lo artístico.

Mientras globalmente las artes han venido desterrando límites y obligaciones (aunque esto no implique necesariamente que “todo es posible” como suele decirse)²⁵, alimentándose de una transdisciplinariedad donde el artista utiliza el medio que considera idóneo al mensaje a transmitir, en la enseñanza a nivel local predomina aún el modelo del artista como alguien especializado en alguna técnica. Es así que en nuestro medio todavía se espera poder identificar el estilo de un artista por una coherencia reconocible a nivel formal y por su maestría en la ejecución de aquello que se imagina como imposible de hacer por cualquier persona “no artista”.

Perteneciendo los trabajos analizados a artistas que terminaron o estudiaron parte de sus carreras en Lima, Perú, pero reconociendo su poca filiación con lo impartido en sus centros de enseñanza, es posible leerlos como evidencias de un proceso de desaprendizaje y de creación hasta cierto punto autodidacta. Los tres artistas traducen sus preocupaciones con lenguajes que, aunque dialogan fluidamente con el arte contemporáneo internacional, no se explican por la formación recibida. Creo que una pregunta que también nos plantean con su quehacer, es si se le dan al estudiante insumos para pensar críticamente su contexto. Es decir, si desde la pedagogía artística se comprende que los desafíos fundamentales para un artista, más que problemas formales, son retos a su capacidad de relacionar sus elecciones con sus ideas y convicciones, con su proceso amplio de toma de decisiones, con sus derechos y deberes como ciudadano.

²⁵ Boris Groys por ejemplo, se dedica a poner en cuestión el “dogma del pluralismo” que según él caracteriza el arte contemporáneo. Y lo hace afirmando que el arte moderno no es un campo plural, sino más bien uno donde cada nueva corriente contradecía a la anterior para mantener un balance de poderes. En ese sentido, el arte contemporáneo implicaría un exceso de democracia, un exceso de gusto que balancea y desbalancea el poder en el arte, por lo que sería un arte paradójico sostenido en objetos paradójicos. Estos, para ser buenas obras de arte, tendrían que contener en sí mismos las contradicciones más radicales (2008).

Los trabajos analizados entonces, no solo nos permiten constatar que las apuestas artísticas más interesantes a nivel local exceden de algún modo sus causas, sino que además, parte sustancial de su potencia radica en trascender un sentido común que aísla al artista de su sociedad, entendiéndolo como generador de belleza y entretenimiento, para mostrar que es en la intersección artista-ciudadano, donde se producen los cortocircuitos que pueden oxigenar y desestabilizar las convenciones sociales imperantes.

Si reconocemos que la apropiación y recontextualización de imágenes y objetos son operaciones constitutivas de momentos fundamentales del arte del siglo XX (desde el *collage* dadaísta hasta el video arte, pasando por *Fluxus*, el pop y la imaginería popular, también adeptas a versionar libremente referentes culturales compartidos), llama la atención la falta de reflexión crítica, en nuestro contexto, sobre el consumo y la circulación de imágenes como fenómenos a ser problematizados por el artista, más allá de su producción.

¿Qué ocurre además cuando los espacios de difusión de las obras se encuentran fundamentalmente a nivel virtual?, ¿qué tan privadas o públicas son las imágenes que consumimos en y producimos para la web?, ¿qué tanto puede o quiere controlar el artista las situaciones que puedan derivar de su utilización como plataforma comunicacional?

Estas preguntas quedan pendientes de ser respondidas, en tanto los fenómenos que las suscitan están ocurriendo actualmente, pero es interesante que la circulación principal de estos trabajos haya estado circunscrita a las páginas webs de sus autores. Si bien la obra original de Daniela fue expuesta en el extranjero, a nivel local se hizo conocida por los debates ocurridos en redes sociales y fue a través de su página web que se popularizó, hasta el punto de eliminarla de la misma por las amenazas recibidas. Igualmente, Alarcón y Quiroz hicieron de la web su herramienta fundamental de difusión y se han mantenido distantes de los circuitos expositivos convencionales.

Es interesante que, mientras en ambos casos los trabajos analizados están exigiendo una recuperación de los espacios públicos para la gente, su vida posterior a su realización, en espacios virtuales, no facilita hacer un seguimiento al tipo de reacciones que puedan suscitar. Pero en los dos artistas es visible, tanto en las operaciones propiamente realizadas, como en su elección de difundirlas vía web (donde idealmente cualquiera puede conocerlas), una coincidencia con la idea de que los espacios públicos (incluyendo a la web y a las redes sociales) son

[...] los lugares democratizadores de la cultura y resulta urgente defenderlos e incrementarlos. Frente al monopolio de los medios de comunicación, los espacios públicos son lugares indispensables para proponer nuevos mensajes. Dar la batalla por ellos implica asumirlos como puntos de encuentro de una ciudadanía nueva en la que se quiere participar (Vich, 2013: 137).

Sin embargo, a pesar de la claridad de estas propuestas artísticas, no puedo terminar sin preguntarme nuevamente por sus alcances en un contexto tan acrítico como el limeño peruano. ¿Cuáles pueden ser sus capacidades comunicativas frente a públicos masivos?, ¿son capaces de convocar un diálogo, perturbar lo suficiente o encender una chispa de indignación?, ¿cómo podrían, en primer lugar, llegar a ser más conocidas y discutidas?

Quizá otra pregunta que es necesario plantear al respecto es si debe depender de los artistas garantizar que sus trabajos lleguen a la mayor cantidad y variedad de gente, para ampliar los encuentros y desencuentros posibles. En el Perú, carentes de apoyo del estado ni de los medios de comunicación, las manifestaciones artísticas suelen llegar a públicos restringidos, tienen redes reducidas y dependen muchas veces de iniciativas individuales y poco sostenibles en el tiempo.

En este contexto es evidente que las resonancias de las propuestas comentadas difícilmente llegarán a incorporarse a una memoria colectiva amplia y a trascender más allá de los círculos donde normalmente se piensan estas estrategias y temas.

Al hablar de trabajos artísticos que permiten pensar las relaciones de poder características de nuestra sociedad, evidenciando la colonialidad y desigualdad constituyentes de sus prácticas, resulta insuficiente que su discusión se reduzca al ámbito de lo artístico. Y es ahí donde surge la pertinencia de una interrogante sobre sus posibles efectos y continuidades políticas, es decir, “la pregunta de si aquello simbólico puede articularse con algo más totalizador capaz de remover estructuras sociales e imaginarias hondamente arraigadas en nuestra tradición” (Vich, 2011: 396).

En un país que progresiva y vertiginosamente se asimila a una ciudadanía global basada en (y casi limitada a) el acceso al consumo y la veneración al mundo del espectáculo, las voces que intentan denunciar las inequidades que sostienen el modelo neoliberal imperante, no sólo resultan incómodas sino que además son constantemente marginadas, amenazadas y debilitadas. Es por eso que es tremendamente preocupante la tradicional atomización de los grupos sociales que pugnan por exigir otros manejos de los bienes públicos y otras posibilidades de desarrollo para el país. Los movimientos sociales, colectivos y partidos políticos de izquierda se mantienen invariablemente frágiles y divididos, incapaces de construir estrategias y lenguajes comunes con los cuales fortalecer y comunicar sus ideales a comunidades más amplias.

Es preocupante además que estas divisiones generalmente surgen de diferencias mínimas en torno a problemas coyunturales que suelen tratarse como pruebas de la consecuencia de los involucrados y de su fidelidad a ciertas causas, mensajes, formas. Es como si los sectores supuestamente progresistas de nuestra sociedad en vez de buscar mínimos denominadores comunes capaces de unirlos y fortalecerlos, dedicaran la mitad de sus energías a reafirmar

identidades entendidas como deberes y requisitos para la acción, pero desde referentes basados en modelos rígidos. En vez de apuntalar la fijeza de estas identidades en re afirmación constante, el asumir las propias contradicciones y abrazar la imposibilidad de resolver plenamente sus diferencias debería ser la tarea que los convoque para poder intervenir en la realidad con ojos autocríticos y cuerpos movilizados ante un mundo de posibilidades para el pensamiento y la acción colectiva. Es decir, asumir una conceptualización realmente ética de la democracia:

[...] no sólo como un conglomerado de intereses diversos o una estructura constitucional basada en derechos humanos y políticos, no sólo como el “gobierno del pueblo para el pueblo”, sino principalmente como institución de la falta y el antagonismo, como la posibilidad de instituir un cuestionamiento sostenible e interminable que permita la autocreación reflexiva de la sociedad (Stravakakis, 2010: 288[2007]).

Y es en ese sentido que entiendo como urgente el reto que implicaría vincular los activismos y estudios políticos con lo que el arte puede ofrecer como herramienta de descentramiento y desestabilización.

Si es que queremos encaminarnos justamente a una sociedad capaz de auto crearse reflexivamente, es ineludible pensar y discutir el lugar de lo simbólico dentro de la constitución de nuestras subjetividades e inter relaciones, entendiéndolo como un elemento potencialmente transformador.

Al prestar atención a la forma en que lo cultural ha ido expandiendo sus alcances a todos los ámbitos de la vida social en las últimas décadas, parece casi innecesario subrayar la necesidad de entenderlo como algo con lo que debemos tener una relación activa y no de mera contemplación o acrítico consumo. Por el contrario, al desfamiliarizar la costumbre, los objetos culturales resultan dispositivos capaces de activar deseos críticos, crear nuevos sentidos de comunidad y contribuir a neutralizar el poder (Vich, 2013). Con lo cual es incomprensible la poca importancia que le suelen dar los grupos interesados en proponer transformaciones colectivas de largo alcance a través de la cultura y el arte.

Más bien, es posible intuir que es justamente este analfabetismo visual y sensorial lo que les impide refrescar sus aproximaciones a la realidad, así como que es este factor lo que también les puede dificultar el encontrar formas de conectar eficazmente con sectores que no comparten sus inquietudes y expectativas.

Lo que se continúa posponiendo (pues quizá no se ve con claridad) es la necesidad de asumir el desafío que implicaría transformar e inventar lenguajes capaces de tender puentes en medio de la desconfianza, la competitividad individualista y la intolerante agresividad que median nuestras interacciones, haciendo aparentemente imposible el retomar tareas colectivas como sociedad.

El reto para los progresismos locales, pasa entonces por dejar de apelar de forma universalizante y abstracta a los clásicos ideales de autonomía, libertad, igualdad y emancipación y más bien contextualizarlos a través de operaciones simbólicas en un tiempo y espacio determinados.

Siguiendo la línea de los teóricos impulsores de la “democracia radical” estos conceptos no pueden relacionarse más a estados utópicos donde se hayan erradicado las relaciones de dominación y poder, sino “a una apertura crítica de nuevas maneras de concientizar, tematizar, atravesar y redeterminar perpetuamente lo tolerable, lo deseable y lo disfrutable del modo en que se lleva adelante la política, se reproduce el lazo social y se vive la vida” (Stravakakis, 2010: 289[2007]).

Pero este reto que suena tan ambicioso y poco realista frente al estado de la cuestión, no podrá ser plenamente abordado si desde la propuesta política y la propuesta artística no se empiezan a tejer las redes necesarias como para retroalimentarse en la búsqueda por nuevas maneras a partir de las cuales imaginar otras vidas y futuros posibles.

Creo que ha quedado demostrado que las operaciones artísticas de Alarcón, Quiroz y Ortiz pueden servir de ejemplo de cómo el arte es capaz de interpelar los sentidos comunes imperantes, horadando y reconfigurando los regímenes de representación e interpretación disponibles. Esta facultad es justamente la que podría aportar muchísimo a un entendimiento complejo de la política, que busque intervenir activamente a partir de la experimentación y la descolocación de los sujetos en sus contextos, empezando por los propios implicados en su quehacer.

Mientras las instancias de creación (artística), reflexión (académica) y activismo (político) continúen separadas, poco podrá hacerse por visibilizar de forma potente la contingencia de órdenes sociales que parecen inamovibles y las posibilidades de cambio en contextos con tradiciones tan autoritarias y opresivas como el nuestro.

La pregunta entonces pasa también por cómo ayudar a incentivar y expandir procesos interdisciplinarios de subjetivación política. Cómo contagiar a la política de la apertura experimental del arte, de su capacidad de remirar lo conocido y transformarlo radicalmente, de su constante renovación de marcos interpretativos y códigos de inteligibilidad. Y del otro lado, cómo contagiar al arte de la apuesta por lo colectivo que ha sostenido la actividad política por tanto tiempo, de la imperatividad de imaginar otras formas de ser como país y del hábito de pisar tierra mediante el contacto con “las bases”, que alimenta a los proyectos políticos más sinceros e idealistas.

El crecimiento de ambas actividades parece condenado a un techo bajo, a nivel local, si es que sus protagonistas no son capaces de ampliar sus públicos y de encontrarse con sus otros, con

los diferentes, con quienes piensan y actúan de modo distinto e incluso opuesto. Y sus denuncias, muchas veces compartidas por ambos sectores aunque sin saberlo, se mantendrán relegadas, lejanas a los ámbitos de quienes no tienen poderes necesarios para ser escuchados. Desde el poder, serán estigmatizadas como provenientes de quienes se oponen “al progreso”, caricaturizados como élites románticas o grupos manipulados, y dispersos, continuarán produciendo victorias momentáneas sin lograr alterar considerablemente el *status quo*.

Es decir, que aunque desde diversos frentes (el artístico, el activista, el académico) puedan haber intuiciones, certezas y apuestas comprometidas respecto a los cambios que se desea para el país, estas no conseguirán presentarse de forma contundente en la esfera pública a menos que surjan iniciativas articuladas desde diferentes actores, experiencias y puntos de vista. Según Ranciere, la política es aquella actividad que “rompe con la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al mando o la obediencia, a la vida pública o a la vida privada” (2010: 63). Más aun, la política es la práctica que rompe con ese orden que anticipa las relaciones de poder “en la evidencia misma de los datos sensibles. Y lo hace mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que dibuja de nuevo el espacio de las cosas comunes” (2010: 63).

Mientras a nivel general las prácticas artísticas contemporáneas se realizan de forma individual (salvo ocasiones como la generada por *Se vende o se alquila* o el trabajo más bien excepcional de colectivos artísticos), la activación cultural o política también suele ser movida por grupos reducidos de integrantes. Es por esto que creo que sus respectivos representantes, al no abordar la urgente tarea de articular espacios, estrategias y deseos disímiles, seguimos leyendo de modo reducido las implicancias y posibilidades de la política. Al mantenernos distanciados, conformando un archipiélago de iniciativas precarias y muchas veces fugaces, no logramos justamente constituir esa instancia de enunciación colectiva a la que alude el filósofo.

Si bien son (y deben ser) impredecibles los efectos de lo artístico, y es complejo intentar calcular los impactos de los trabajos analizados, sí puedo concluir en que su trascendencia podría ser mucho mayor de contar con interlocutores y respuestas desde lo extra artístico. Si los movimientos sociales, los colectivos y partidos políticos están concentrados en construir identidades fuertes, además de solucionar habituales enmarañamientos, quizá sea desde la investigación y la academia que se pueda intentar construir espacios de cruce y contaminación entre el arte y la política.

Esta tesis espera aportar en esa dirección, mediante la utilización de referentes heterogéneos, leídos desde una experiencia interesada en los procesos de intervención pública, tanto artísticos como políticos, como herramientas para constituirnos en sujetos críticos capaces de transformar y reinventar lo que nos rodea.

Por último, quisiera terminar recordando que si algún sujeto político parece proponerse desde estos trabajos (pensando en *Cisterna* y en *97 empleadas domésticas*) es la mujer, en la medida en que el señalamiento de su opresión implica también una demanda de reacción colectiva.

Si bien *Se vende, se alquila* este local nos invita a reconocernos como ciudadanos con capacidades de respuesta en el espacio público, también nos recuerda que somos copartícipes de un orden hipócrita construido de espaldas a las necesidades de las mayorías del país. Y es justamente al final de la cadena de explotaciones que sostiene este sistema desigual que se encuentran las mujeres pobres, especialmente andinas. Son ellas quienes en su mayoría realizan las labores que vimos graficadas en los trabajos de Alarcón y Ortiz y es importante hacer este último señalamiento por dos razones.

Por un lado, al venir pensando críticamente la posibilidad de construir una instancia de enunciación colectiva desde quienes quisiéramos lograr transformaciones hacia escenarios de mayor igualdad, es importante reconocer que el rol de las mujeres como agentes de cambio político es insuficientemente reconocido y promovido. Los sectores de izquierda y grupos progresistas, en general, no asumen aun la tarea de construir equidad en sus propios espacios y la agenda feminista es siempre incorporada al final de los debates, casi como en el rubro “otros”. Quienes hemos asistido a asambleas políticas, muchas veces nos hemos sorprendido al ver estructuras jerárquicas que, reproduciendo el modelo hegemónico patriarcal, se mantienen articuladas en torno a los “hombres blancos”. Casi siguiendo la estructura de nuestros ministerios, se suele partir desde una posición central fija, asumida como auto evidente, para subdividir discusiones y tareas en comisiones llamadas: “Mujeres”, “Juventudes” y “Pueblos indígenas”, evidenciando la imposibilidad de aun hoy pensar los conflictos transversalmente. ¿Cómo pretender construir procesos complejos de subjetivación política si se mantienen estos límites a pesar de todo?

Por otro lado, es fundamental que a partir de estos trabajos podemos pensar y denunciar la condición de la mujer peruana como sujeto permanentemente excluido, ya que es el señalamiento de la exclusión lo que nos permite abordar frontalmente los desafíos de nuestro tiempo. En palabras de Slavoj Žižek, los cuatro antagonismos en la actualidad son: la amenaza de una catástrofe ecológica, los conflictos en torno a la propiedad intelectual, las implicancias socio éticas del desarrollo tecnológico y científico y las diversas formas de exclusión y apartheid. Pero es este último el verdaderamente crucial y el que da densidad y pertinencia a las luchas contra los otros antagonismos. Pues sin hablar de exclusión la ecología se reduce a un problema de desarrollo sostenible, la propiedad intelectual a un complejo reto legal y la biogenética a un asunto ético (2013). Es así que uno puede sentir que pelea sinceramente contra ellas, pero si no se les vincula a la cuestión de la exclusión, las disputas se mantienen en un nivel reducido, privado, y alejado de la universalidad. Por el contrario, los grupos que carecen de un lugar dentro de las jerarquías sociales sí apelan a la universalidad (2013:29).

Es entonces mediante el cortocircuito entre la universalidad del “uso público de la razón” y la universalidad de la “parte sin parte” que pueden generarse políticas verdaderamente emancipatorias. Pero según Žižek, estas nuevas políticas emancipatorias ya no pueden ser efecto del acto de un agente social particular, sino que deben provenir de una combinación explosiva de diferentes agentes, donde sin duda, las mujeres tendrán que disputar espacios de creación, propuesta y acción, si no queremos evitar seguir reproduciendo el sistema dominador que hasta el momento sostiene nuestro país.

En un contexto donde los espacios domésticos siguen siendo fundamentalmente responsabilidad y dominio de las mujeres, es imprescindible atender la denuncia de Ortiz respecto a lo que se pone en juego diariamente en las dinámicas del cuidado. Leer y vivir conscientemente el espacio privado como terreno de luchas cotidianas por la igualdad será tan importante entonces como relacionarnos con el espacio público activa y organizadamente en colectividad, como animan los trabajos de Alarcón y Quiroz.

Para terminar, debo agregar que resulta imprescindible comprender estas operaciones artísticas como operaciones surgidas y realizadas en el mismo espacio y tiempo que habitamos todos: que no hay algo así como un mundo real que pueda estar afuera del arte. Lo real más bien es una ficción construida por el anudamiento entre lo visible, lo decible y lo factible (Ranciere, 2010). Es la ficción dominante, la consensual, la que niega su carácter ficticio al mostrarse como lo real mismo y trazar líneas divisorias entre ese territorio de lo real y el de las representaciones, opiniones y utopías. La ficción política y la ficción artística socavan ese real, fracturándolo y multiplicándolo de modo polémico. El trabajo de la política, al inventar “sujetos nuevos y otra percepción de las situaciones es también un trabajo ficcional. Por tanto, la relación del arte con la política no es un pasaje de la ficción a lo real, sino una relación entre dos maneras de producir ficciones” (2010: 78).

Así, vemos lo común entre campos habitualmente entendidos como opuestos, pudiendo entender de modo más complejo la necesidad de su interrelación. Ambas prácticas contribuyen a formar un paisaje nuevo de lo visible, lo decible y lo factible, formando otros sentidos comunes en contra de los dominante, existentes y sedimentados.

Actuando políticamente, las tres propuestas artísticas constituyen ejemplos de intervención en la realidad a través de interpretar sus síntomas, seleccionar imágenes y objetos elocuentes al respecto y reacomodarlos para transformar lo conocido en situaciones potencialmente movilizadoras. Probablemente todos podríamos empezar también a mirar nuestro entorno atentos a las pistas de sus injusticias y a las evidencias de lo insostenible de sus consensos. Probablemente todos podríamos entonces dedicarnos más a observar las relaciones de poder en las que estamos inscritos y ejercitarnos en desmontarlas con pequeños gestos, que si

además son capaces de contagiarse, multiplicarse y comunicarse, pueden convertirse juntos en una fuerza enunciativa convocante y contundente.



Bibliografía:

BRAH, Avtar

2004 Diferencia, diversidad y diferenciación. En *Otras Inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños.

CARNEIRO, Sueli

2005 Ennegrecer al feminismo: La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género. *Nouvelles Questions Féministes*, Volumen 24, No 2.

DE LA CADENA, Marisol

1991 Las mujeres son más indias. Etnicidad y género en una comunidad del Cusco. *Revista andina*. Lima.

DRINOT, Paulo

2011 *The allure of labor. Workers, race and the making of the peruvian state*. Duke University Press.

ESCOBAR, Ticio

2008 *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

FLORES GALINDO, Alberto

1988 *Buscando un inca*. Lima: Editorial Horizonte.

FRASER, Nancy

1992 "Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el posmodernismo". En Linda Nicholson (comp.) *Feminismo/posmodernismo*. Feminaria. Buenos Aires.

FOSTER, Hal

2001 *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL.

GROYS, Boris

2008 *Art power*. Cambridge: MIT Press.

GUPTA, Akhil

2012 *Red tape. Bureaucracy, Structural Violence and Poverty in India*. Duke University Press Books.

HALL, Stuart

2010 *Sin Garantías*, trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: IEP, Enviñon editores, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pesar.

HERNANDEZ-CALVO, Max

2009 *Una coyuntura que no fue. Galerías, bienales e instituciones en Lima a fines de los noventa*. En Ramona 89. Buenos Aires: Fundación Start.

HERNANDEZ-CALVO, Max y VILLACORTA, Jorge

2002 *Franquicias Imaginarias. Las opciones estéticas en las artes plásticas en el Perú de fin de siglo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

HOOKS, Bell

2004 *Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista*. En *Otras Inapropiables*. Madrid: Traficantes de sueños.

MOSQUERA, Gerardo

2010 *Arte y política: Contradicciones, disyuntivas, posibilidades*. En *Caminar con el diablo*. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas. Madrid: EXIT Publicaciones.

PORTOCARRERO, Gonzalo

1985 *La dominación total*. *Debates en Sociología*, 10.

QUIJANO, Aníbal

2000 *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.

QUIJANO, Rodrigo

2009 *Contra el Consenso de Lima: Notas incompletas sobre las colectividades artísticas en Perú, sus nuevas, viejas condiciones*. *Revista plus*.

<http://revistaplus.blogspot.com/2009/12/contra-el-consenso-de-lima-notas.html>.

RANCIERE, Jacques

2011 *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

2010 *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellagro ediciones.

2009 *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Ediciones Lom.

ROLNIK, Suely.

2003 El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia.

Revista Zaher. http://www.exargentina.org/txt/krise_srolnik_ocasovictima_es.html

RUTTE, Alberto

1976 *Simplemente explotadas. El mundo de las empleadas domésticas en Lima*. Lima: DESCO.

SHOLETTE, Gregory.

2007 Arte y revolución en la era de la cultura empresarial. *Revista Brumaria*, 8.

2011 *Dark matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press.

STRAVAKAKIS, Yannis

2010 *La izquierda lacaniana. Psicoanálisis, teoría, política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

VICH, Víctor

2013 Desculturalizar la cultura. Retos actuales de las políticas culturales. En *Latin American Research Review*. Vol. 48, Special Issue. Austin: Universidad de Texas.

2011 Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. En: Taylor, Diana y Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

ZIZEK, Slavoj

2013 It's the political economy, stupid! En: Scholette, Gregory y Ressler, Oliver. *It's the political economy, stupid! The global financial crisis in art and theory*. Londres: Pluto Pres.