

EL ARTE COMO COMUNICACIÓN (MENOR)
UN MODO DE RESISTIR AL CONTROL¹

ART AS (MINOR) COMMUNICATION
A WAY TO RESIST CONTROL

Elena Sánchez-Velandia²

Resumen

Este artículo construye el concepto de “comunicación menor” confrontando el pensamiento de Gilles Deleuze (sobre todo en relación a la comunicación y a lo minoritario) con el arte conceptualista latinoamericano (apoyándose principalmente en el trabajo del artista y teórico Luis Camnitzer que muestra, en particular, la relación entre el conceptualismo latinoamericano y la pedagogía de Paulo Freire). El artículo analiza entonces tres tipos de comunicación menor presentes en el conceptualismo latinoamericano y concluye con algunas de las reflexiones del proyecto artístico-filosófico *Escuela Trans-lingüística de Filosofía* (del que la autora hace parte) relevantes para desarrollar una comunicación menor hoy.

Palabras-clave: Comunicación. Control. Conceptualismo. Deleuze. Camnitzer.

Abstract

This article builds the concept of "minor communication" by confronting Gilles Deleuze's thinking (especially on communication and minority) with the Latin American conceptualist art (relying mainly on the work of the artist and theorist Luis Camnitzer, who shows, in particular, the relationship between the Latin American conceptualism and the pedagogy of Paulo Freire). The article then analyzes three types of minor communication present in Latin American conceptualism and concludes with some of the reflections of the artistic-philosophical project Trans-Linguistic School of Philosophy (of which the author is a member) relevant to develop a minor communication today.

Keywords: Communication. Control. Conceptualism. Deleuze. Camnitzer.

Como señala Alex Alberro, el conceptualismo latinoamericano llevó el arte al terreno de la comunicación al punto de usar los medios masivos como materia artística. Esto sucedió en el contexto de “un movimiento social y político que luchaba contra las prácticas hegemónicas dominantes apelando a sentimientos anti-coloniales y anti-imperialistas.” (Alberro, 1999, p. 140) Por ello, para estos artistas no era tanto el lenguaje el elemento fundamental de la obra de arte (como para los artistas conceptuales estadounidenses) sino “las míticas y abarcadoras estructuras de la ideología.” (Alberro, 1999, p. 140) En este sentido el paso de un arte

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Vínculo, coerção e resistência, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

² Doctora en Artes: Filosofía y estética (Universidad de Amiens), post-doctoranda en la Pontificia Universidade Católica de São Paulo (Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica), elesanchezvelandia@gmail.com

centrado en el objeto a uno centrado en “un sistema abstracto de información, circulación y distribución producido por diferentes medios de comunicación” (Alberro, 1999, p. 140), tenía razones y objetivos políticos.

Así, por ejemplo, el artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer define lo que puede significar conceptualizar la realidad a través del arte, en términos de información: “Conceptualizar la realidad no significa reducirla a algo que la mente pueda registrar en lenguaje escrito en vez de asirlo a través de la pintura. Significa rechazar las definiciones limitadas de la realidad como un todo, de modo que la figuración pueda hacerse performance, la performance pueda ser planteada como información, y la información pueda tomar el lugar de la realidad.” (Camnitzer, 2009, p. 230)³

Aunque no tenemos el espacio para comentar rigurosamente esta formulación de Camnitzer podemos decir que, en términos generales, conceptualizar la realidad sería equivalente a desencadenar nuevos procesos en la realidad con el objetivo de transformarla a partir de las interacciones que el artista logre establecer entre el proceso desencadenado y su contexto. Se trata entonces de una concepción del concepto que choca con una tradición filosófica, a menudo hegemónica, que entiende el concepto como representación inteligible de la realidad. ¿Pero qué tiene que ver el concepto con la comunicación? Un filósofo como Gilles Deleuze (quien define la filosofía como “el arte de formar, inventar, fabricar conceptos” [Deleuze & Guattari, 2005, p.8]) nos diría que: “La filosofía no encuentra ningún refugio definitivo en la comunicación, que solo se sirve de la potencia de las opiniones, para crear consenso y no concepto [...] y la filosofía tampoco se hace ningún honor presentándose a sí misma como una nueva Atenas y replegándose en los Universales de la comunicación que proporcionarían las reglas de un dominio imaginario de los mercados y los medios (idealismo intersubjetivo). Toda creación es singular, y el concepto como creación propiamente filosófica es siempre una singularidad.” (Deleuze & Guattari, 2005, p. 12)

Por otro lado, Deleuze también nos dice: “En un primer sentido, la comunicación es la transmisión y propagación de información. Pero, ¿qué es la información? No es muy complicado, todo el mundo sabe: una información es un conjunto de consignas. Cuando se nos informa, se nos dice lo que se supone que debemos creer. En otras palabras: informar es poner en circulación una consigna. [...] Esto es la información, la comunicación e, independientemente de estas consignas y de la transmisión de estas consignas, no hay comunicación, no hay información. Es decir, que la información es exactamente el sistema de control.” (Deleuze, 2003, p. 298-299)

³ Es importante subrayar que esta definición no se refiere específicamente al trabajo artístico de Camnitzer, ya que lo despliega en su trabajo sobre el conceptualismo latinoamericano (“Didáctica de la liberación.Arte conceptualista latinoamericano”) en el que estudia el teórico uruguayo. Una larga lista de artistas latinoamericanos. El título del libro (“Didáctica de la liberación”) se refiere al mismo horizonte anticolonial y antiimperialista del que habla Alberro.

En otras palabras, la comunicación no tendría nada que ver con los conceptos, y además sería ilusorio utilizarla para desarrollar una práctica de emancipación; al contrario, no se lograría sino someterse a la lógica de la sociedad de control (que podemos definir, a partir de Deleuze como la sociedad global de la información). Esta lógica sería la de la producción de una doxa o consenso globalizante que no se limita a la producción de “contenidos”, sino que también implica la producción de subjetividades, es decir, el devenir información del propio ser humano.

Para responder a la contradicción que parece habitar el conceptualismo latinoamericano cuando lo confrontamos con la filosofía de la comunicación de Deleuze, este artículo propone el concepto de comunicación menor. Tomando prestada y transformando la expresión “literatura menor” de Gilles Deleuze y Felix Guattari: “Una literatura menor no es la de una lengua menor, sino la que una minoría hace en una lengua mayor.” (Deleuze & Guattari, 1975, p.29)⁴ Camnitzer (2009) sugiere que el conceptualismo latinoamericano tiene los rasgos de una literatura menor y es posible proponer que algunas obras conceptualistas pueden pensarse como “comunicación menor” que se apropia y re-esculpe la comunicación “mayor” que Deleuze denuncia.

Según Camnitzer, uno de los pilares del conceptualismo latinoamericano fueron las teorías pedagógicas de Paulo Freire, en las que la cuestión de la comunicación era muy importante: “La educación es comunicación, es diálogo, en la medida en que no es la transferencia del saber sino un encuentro de sujetos interlocutores, que buscan la significación de los significados.” (Freire, 1973, p. 77)

Camnitzer traduce esta última frase al campo del arte: “El arte es comunicación puesta en marcha por artistas y espectadores en búsqueda del sentido de las significaciones.” (Camnitzer, 2009, p. 147)

Camnitzer continúa el paralelo entre educación y arte de la siguiente manera: “En los términos de la jerga conceptualista podemos decir que en el contexto de la educación latinoamericana tanto Julião como Freire ejemplifican una forma de enseñanza desinstitucionalizada. Ambos contextualizan la información y, dada la falta de recursos, desmaterializan la educación. Ambos autores intentan establecer una relación con una conciencia colectiva en lugar de explorar los objetivos terapéuticos que la educación progresista trataba de lograr dentro de las estructuras capitalistas. Uno puede decir entonces que en esta época las tendencias del arte y de la pedagogía latinoamericanos tuvieron lugar al mismo tiempo, parecían derivar de raíces comunes y compartían los mismos objetivos. La

⁴ Para Deleuze y Guattari: “Minoría y mayoría no se oponen de forma cuantitativa solamente. La mayoría implica una constante, de expresión o de contenido, como un patrón de referencia en relación al cual ella se evalúa. Supongamos que la constante o patrón es Hombre-blanco-macho-adulto-habitante de ciudades-hablante de cualquier idioma estándar-europeo-heterosexual [...]. Es obvio que “el hombre” tiene la mayoría, aunque sea menos numeroso que los mosquitos, los niños, las mujeres, los negros, los campesinos, los homosexuales ..., etc.

creencia de Freire de que «la lectura del mundo precede a la lectura de la palabra» podría ser tomada como un paradigma tanto para el arte conceptualista como para la nueva enseñanza progresista.” (Camnitzer, 2009, p. 147)

La cuestión de la “redistribución del poder” es fundamental para Freire y Camnitzer. En este sentido, Camnitzer nos dice que: “Según Freire, la pedagogía no debías ser desarrollada para los oprimidos, como si fuera un pequeño regalo del poder, sino con los oprimidos, como una forma de otorgar el poder. [...] La cultura de la dominación tiene que ser combatida culturalmente, teniendo como objetivo la generación de una revolución cultural. Y este es un proceso que debe ser ayudado por un proceso revolucionario más general y tradicional. En este sentido, el libro de Freire era tanto un manual para maestros como para artistas.” (Camnitzer, 2009, p. 146)

Todos estas proximidades entre el conceptualismo y la pedagogía de la liberación explican el título que Camnitzer (2009) dió a su libro: “Didáctica de la Liberación”. El conceptualismo en América Latina habría sido una forma de teorizar y poner en práctica una pedagogía de la liberación, una educación popular, en la que una teoría de lo que podría llamarse *comunicación popular* era fundamental. Es una comunicación entendida como construcción colectiva de pensamiento y conocimiento y como praxis política de transformación de la realidad. La comunicación es concebida como un proceso de construcción que se produce entre inteligencias iguales en lugar de un proceso de transmisión de datos desde un transmisor experto a un receptor ignorante.

La noción de información es central en la reflexión de Camnitzer por diferentes razones. Este término a menudo desplaza en su discurso otros términos como idea, contenido, intención, significado. Pensar la obra como información permite cambiar el eje de la obra artística de la producción de objetos que son sobre todo estéticos (centrados en sus características materiales, sus aspectos más sensibles) a configuraciones dirigidas a la mente de una manera más general, sin caer en dicotomías como sensible / inteligible, contenido / forma, signifiante / significado, etc. De hecho, desde el punto de vista de la información, todo es importante, el código, el canal, etc. todo contribuye a la formación de información, todo es, desde este punto de vista, contenido (en este sentido, términos como código y canal son confusos, especialmente si se aplican al arte que, tomándolos como materiales, tratará de remodelarlos, transformarlos como haría con cualquier otro material).

Por otro lado, el punto de vista de la información implica la introducción de un nuevo criterio de construcción de la obra de arte que es importante en la relación entre conceptualismo y política:

“El planteo de Shannon me interesa (o me interesó en los sesenta) porque me ayudó a encontrar un cierto orden en los asuntos del arte que estaban envueltos en el obscurantismo (cosas como inspiración y autoindulgencia). Las ideas de redundancia, erosión de

información, y ruido fueron muy importantes. [...] Hoy diría que el arte trata de cuestionar los órdenes convencionales y buscar órdenes alternativos y que en ese sentido el arte es una metodología paralela a la lógica y a la metafísica, estableciendo un campo en donde se puede especular más allá de las relaciones de causa y efecto. Se trata entonces de formular problemas nuevos, de solucionarlos, y de comunicarlos de la mejor manera posible (sin erosiones y sin ruidos) para que en lo posible ayuden al receptor en la formulación de nuevos problemas interesantes. Implícito en esto hay una ética de empoderamiento que idealmente lleva a la dispensabilidad del artista tal como lo entendemos hoy.” (correspondencia personal con el artista, octubre 2012)

Podemos distinguir dos partes en esta declaración: en la primera parte, la perspectiva de la información ayuda al artista a alejarse de lo que podríamos llamar una metafísica del sujeto. El artista está inserto en un contexto, produce información para los receptores que viven en él; sus ideas no le pertenecen, simplemente transforma y reúne otras informaciones de las que él fue, a su vez, un receptor. No es un genio excepcional y la obra no es su reflejo (sin embargo, este enfoque tiene un riesgo: pasar de una trascendencia subjetiva a una trascendencia intersubjetiva; probablemente es de este peligro que Deleuze quiere advertirnos).

En la segunda parte, podemos ver que para Camnitzer la comunicación no funciona como la transmisión optimizada de un mensaje. Lo que el arte comunica es su metodología otra, el camino particular de pensamiento que despliega. Con el término “información”, Camnitzer no se refiere a la representación de un estado del mundo, una imagen de las cosas, un conjunto de datos, sino a una práctica contenida en un proceso. Hacer arte pensándolo como comunicación significaría, por lo tanto, comunicar el acto de creación artística, que para Camnitzer tiene que ver con la redistribución del poder.

Este devenir-comunicación del arte implicó por lo tanto un alcance político para el conceptualismo que no se basaba en la simple contrainformación (aunque, en la práctica, el conceptualismo puede eventualmente servirse de la contrainformación pero integrada en una construcción más amplia, por ejemplo, dentro de un dispositivo de comunicación singular).

Vamos a estudiar tres tipos de comunicación menor que se desarrollaron en el conceptualismo basándonos en algunas obras concretas:

- La comunicación menor como cuestionamiento de los fundamentos de la comunicación mayor.
- La comunicación menor como parásito de la comunicación mayor.
- La comunicación menor como creación de circuitos menores.

La comunicación menor como cuestionamiento de los fundamentos de la comunicación mayor

En octubre de 1966, los artistas argentinos Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby llevaron a cabo una obra que tomó varios nombres: “Participación total”, “Primera obra de arte de los medios”, “El Happening que nunca tuvo lugar”, “Happening para un Jabalí difunto”. Se trató de la realización de un proyecto que habían anunciado en un manifiesto (“Un arte de los medios”) publicado unos meses antes:

“El arte actual (fundamentalmente el Pop) tomaba, a veces, para su constitución, elementos, técnicas, de la comunicación de masas, desconectándolos de su contexto natural. [...] A diferencia del Pop, nosotros pretendemos constituir la obra en el interior de dichos medios. De este modo, nos proponemos entregar a la prensa el informe escrito y fotográfico de un happening que no ha ocurrido. Este falso informe incluirá los nombres de los participantes, una indicación del lugar y momento en que se realizó y una descripción del espectáculo que se supone que ha ocurrido, con fotos tomadas a los supuestos participantes en otras circunstancias. Así, en el modo de transmitir la información, en el modo de ‘realizar’ el acontecimiento inexistente, en las diferencias que surjan entre las diversas versiones que del mismo suceso haga cada emisor, aparecerá, el sentido de la obra. Una obra que comienza a existir en el momento mismo en que la conciencia del espectador la constituye como ya concluida.” (Jacoby, 2011, p. 49)

La última oración también podría aplicarse a una obra que Jacoby había propuesto en mayo de 1966: “[...] una exposición que fuera solo el relato de una exposición.” (Jacoby, 2011, Jacoby, 2011, p. 63) Sin embargo, presentado por ejemplo en una galería, el “Happening que no tuvo lugar” se referiría principalmente a una tesis fundamental en el arte contemporáneo: la idea de que la obra no existiría sino como lectura pues su manifestación física no sería su configuración final que se lleva a cabo solo en el lector o en el espectador. Más específicamente, el conceptualismo implica que el lugar real de actualización de la obra se ha desplazado desde un objeto físico al intelecto del espectador.

Pero la especificidad del “Happening que no tuvo lugar” no se encuentra en este desplazamiento de la participación física a la participación mental del público (incluso si lo presupone) sino en un plano que se suma al precedente y que radica en la relación entre los medios de comunicación y la realidad. Los medios de comunicación no son simplemente espejos que reproducen la realidad: interactúan con ella, la transforman, la crean.

En su texto “Contra el Happening” (publicado en 1967), Jacoby declara esta especificidad del “Happening que no tuvo lugar” y nos dice cómo fue ocultado por otras explicaciones de la obra: “Para su realización fue necesario obtener la adhesión de los supuestos participantes, y de los periodistas. A cada uno le aclarábamos nuestros objetivos, que cada uno quería oír. Si alguien pensaba que todo no era más que una gran broma, lo convencimos de que efectivamente lo era (técnica de las relaciones públicas). Estas explicaciones ad hoc se confundían con las verdaderas intenciones que teníamos al crear la obra: más tarde

contribuyeron a complicar su inteligibilidad. Una de esas explicaciones consistía en reducir la intención de la obra a demostrar que la prensa engaña o deforma. Este fenómeno que es obvio y de sentido común es, en realidad solo tocado tangencialmente. Lo que había en nuestro trabajo de fundamental es algo más complicado; un juego con la realidad de las cosas y la irrealdad de la información, con la realidad de la información y la irrealdad de las cosas, con la materialización por obra de los medios de información masivos de hechos imaginarios, el de un imaginario construido sobre un imaginario; el juego de construir una imagen mítica y el trabajo de buscar la adhesión imaginante de la audiencia para tirarla abajo y dejarle solo el espectáculo de su conciencia engañada.” (Jacoby, 2011, p. 71)

La comunicación mayor que despliega la prensa se basa en la noción de objetividad, entendida en particular como la correspondencia entre la información emitida y los hechos de la realidad. La mera denuncia de la falsedad de esta información, es decir, de su falta de correspondencia con los hechos de la realidad, no sería suficiente para fundar un uso menor de la comunicación porque esta denuncia partiría desde el mismo presupuesto que el que funda la comunicación mayor.

Pero este cuestionamiento de la objetividad de la prensa no se resuelve en una denuncia, no se resuelve en una especie de contrainformación que nos explicaría que la prensa construye la realidad. Se resuelve más bien en la acción de construir a través de los medios, de no dejarles la prerrogativa de construir la realidad y por lo tanto de definirla. Así, Jacoby nos habla de un juego donde lo real oscila: entre la información y los hechos no logramos decidir cuál es el epifenómeno y cuál es la realidad.

Obviamente, la obra de arte está atravesada por esta oscilación. El proyecto de Jacoby y sus compañeros se refiere a un Happening que, desde un punto de vista físico es irreal (aunque, por supuesto, esta ficción es vehiculada por una materialidad física: el soporte de la prensa con sus textos y fotografías) y sin embargo, este proyecto alcanza una realidad concreta en un plano social y no en un plano estrictamente físico. El “Happening que no tuvo lugar” es un happening (o más bien un anti-happening como Jacoby lo llama en “Contra el happening”) que no tiene una escena física donde los personajes, de los que la prensa habla y muestra las fotografías, se habrían reunido para realizar una acción. Sin embargo, estos “hechos imaginarios” se materializan de todos modos “por la acción de los medios de información masivos”, no en una escena sino en la conciencia “engañada” de la audiencia.

La comunicación menor como parásito de la comunicación mayor.

En su trabajo *Inserções em Circuitos Ideológicos*, Cildo Meireles imprimió mensajes en botellas vacías de Coca-Cola [projeto Coca-Cola] y en billetes de cruzeiros [projeto Cedula], alentando a la gente a agregar sus propios comentarios. Como escribe Camnizer: “Cildo Meireles se apropió de productos comerciales y de dinero, alteró sus mensajes, y los reinsertó

en sus circuitos normales de circulación. Su intención fue utilizar para sus propios fines los mismos procesos de consumo que llevaban a la gente a alejarse de la posibilidad de comprensión de la realidad. Fue una forma de *détournement* situacionista.” (Camnitzer, 2009, pp. 243-244)

En su comentario, Camnitzer presupone un elemento muy importante: nos dice que Meireles “alteró” los mensajes que ya están presentes en las botellas de Coca-Cola y en los billetes. Esto significa que no sería Meireles quien convertiría esos objetos en vehículos de mensajes, sino que ya son parte de sistemas de comunicación que vehiculan sus propios mensajes. De ahí el título de la obra: Meireles “inserta” sus mensajes en “circuitos ideológicos”; los circuitos de circulación de mercancías (lo que incluye al dinero como mercancía reina) no son solo circuitos de distribución sino también de comunicación. “Desde mi punto de vista”, dice Meireles, “lo importante en el proyecto fue la introducción del concepto de ‘circuito’, aisándolo y fijándolo. Es este concepto el que determina la carga dialéctica del trabajo, una vez que parasitaría cualquier esfuerzo contenido en la esencia misma del proceso (medios de comunicación). Es decir, el contenedor vehicula siempre una ideología. La idea inicial fue, por lo tanto, la constatación del ‘circuito’ (natural), que existe y sobre el cual es posible hacer un trabajo real. De hecho, la inserción en este circuito siempre tendría el carácter de contrainformación. Se capitalizaría la sofisticación del medio a favor de la ampliación del acceso equitativo a la comunicación de masa, es decir, a favor de una neutralización de la propaganda ideológica original (de la industria o del estado) que siempre es anestésica.” (Meireles, 1981)

Aunque el mismo Meireles habla de contrainformación, las *Inserções...* no se reducen a la contrainformación en el sentido de que Meireles se hubiese limitado a producir y difundir (a través de los canales tradicionales o no) mensajes que contradigan la Información hegemónica. Por ejemplo, no publica un artículo en la prensa que explique que los circuitos de circulación de mercancías también son medios de comunicación (mayor); en cambio, realiza una acción que muestra que estos circuitos son medios y que podemos parasitarlos con mensajes que no tienen nada que ver con ellos (la acción quizás se facilita precisamente porque estos circuitos no se presentan explícitamente como medios de comunicación). Además, los mensajes que Meireles difunde en botellas y billetes no son información que contradiga la información emitida por la dictadura o autorizada por ella. El mensaje “*Yankees go home!*” sólo nos informa que quien lo escribió es muy probablemente un antiimperialista; no nos dice, por ejemplo, nada sobre la situación geopolítica que lo justificaría. El mensaje que explica cómo convertir una botella de Coca-Cola en un cóctel Molotov no contiene otra información más que eso (es decir, cómo convertir una botella de Coca-Cola en un cóctel Molotov, lo que no se puede calificar de contra-información). El mensaje “¿Quién mató a

Herzog?” no contiene información más allá del hecho de que su autor duda de la información emitida por la dictadura (según la versión oficial del gobierno, Herzog se habría suicidado). Finalmente, el mensaje “Escriba informaciones y opiniones críticas en los boletos y vuelva a ponerlos en circulación”, más que información, es una invitación.

La contra-información de la que habla Meireles no está, por lo tanto, en los mensajes individuales que inserta en los circuitos, sino en la acción de inserción como tal. Es la inserción como tal la que nos informa que el circuito es al mismo tiempo un medio. Por eso Meireles nos dice que cualquier inserción tendrá el carácter de contrainformación. Por otro lado, las inserciones transforman las características mediáticas de los “circuitos ideológicos”: como medios, los circuitos mercantiles son unidireccionales y tienen un solo transmisor que coincide con el productor de las mercancías. El objetivo de Meireles era convertirlos en pluridireccionales, invitando a todos los ciudadanos a apoderarse de ellos y convertirse en transmisores: “Las Inserções em circuitos ideológicos nacieron de la necesidad de crear un sistema de circulación, de intercambio de información, que no dependiese de ningún tipo de control centralizado. Una lengua. Un sistema que, en su esencia, se opusiera al de la prensa, la radio o la televisión, ejemplos típicos de medios de comunicación que alcanzan de hecho un público inmenso pero en cuyo sistema de circulación está siempre presente un determinado control y una determinada canalización de la inserción. O sea, en estos medios, la ‘inserción’ es ejercida por una elite que tiene acceso a los niveles en los que se desarrolla el sistema: sofisticación tecnológica vinculada a grandes cantidades de dinero y / o poder.” (Meireles, 1981)

De esta manera, Meireles parasitó un tipo de comunicación mayor (los circuitos de distribución de mercancías) para oponerse a otro (los medios de comunicación de masa) e introducir un devenir minoritario en el primero.

Comunicación menor como creación de circuitos menores.

En los años 90 del siglo pasado, había en el centro de Bogotá un área llamada “La calle del Cartucho” (o simplemente “El Cartucho”) que la mayoría de los bogotanos preferían evitar. En Bogotá, el norte de la ciudad está asociado con la riqueza y el sur, con la pobreza: así, a la función histórica del corazón político, cultural y económico local y nacional que toma el centro urbano se le agregó la función de frontera que conecta dos ciudades separadas socialmente (y como resultado la condición de zona de conflicto). El palacio presidencial, el Congreso de la República, los ministerios, la alcaldía, importantes universidades, museos, bibliotecas, el turístico barrio colonial, importantes instituciones financieras y bancarias, compartían el mismo espacio que un lugar como El Cartucho que se salía de la gramática urbana, del orden que constituye la ontología de la ciudad (por ejemplo, Angela María Robledo y Patricia Rodríguez [2008], lo llaman la “no-ciudad”).

La alcaldía de Bogotá, cuyas oficinas principales se encuentran a unos 500 metros de lo que era El Cartucho, había encontrado la solución a los problemas sociales que planteaba: demolerlo. En su lugar se construiría un parque, “Parque del Tercer Milenio”, de una demensión de aproximadamente 20 hectáreas: para ello fue necesario comprar y derribar más de 600 edificios, muchos de los cuales pertenecían al patrimonio histórico de la ciudad, y evacuar más de 4000 habitantes de la zona con programas de reintegración social para más de 1500 de ellos. La política estética del alcalde, que buscaba hacer coincidir la apariencia visual del centro con su función simbólica. y, por lo tanto, restaurar las jerarquías espaciales tradicionales (centro-periferia), se basaba en una concepción del espacio público como un lugar neutro, libre de referencias corporales e históricas concretas. Por lo tanto, ciertos cuerpos humanos se vuelven accesorios o incluso indeseables, capaces de desfigurar el espacio, hacerlo menos atractivo o incluso repulsivo ... se olvida que estos cuerpos humanos, al habitar, transformar, alimentarse y alimentar, son condición de posibilidad del mismo espacio urbano.

La ciudad se proyectó así hacia el futuro (“el tercer milenio”) gracias a la supresión de un pasado oscuro, doloroso y percibido como bárbaro.

Los participantes de un seminario dirigido por el artista español Federico Guzmán en la Universidad de los Andes (en 1998) quisieron responder a esta política estética colonial con una acción artística crítica.

En ese momento, Guzmán estaba interesado en aquellos dispositivos conocidos como “cápsulas de tiempo” (un contenedor el que se depositan mensajes y objetos del presente y que permanece cerrado durante un cierto intervalo de tiempo para descubrir su contenido en el futuro). La cápsula de tiempo puede verse como una especie de archivo o museo elemental y permite activar, en la comunidad donde se propone, procesos de reflexión y negociación de la identidad de sus miembros, de las representaciones que la gobiernan, de las jerarquías ontológicas que pueden establecerse entre estas interpretaciones y de la forma en que esta identidad se imagina a partir de posibles futuros, y viceversa.

Ante la inminente demolición del Cartucho y su mundo sociocultural que preocupaba a los participantes en el seminario, Guzmán propuso al seminario crear una cápsula de tiempo centrada en él. Sin embargo, los participantes consideraron que la cápsula debería dirigirse al presente más que al futuro. La cápsula debería hacer aparecer, por así decir, la no-ciudad en la ciudad, poner a los bogotanos en comunicación con su negado alter ego cartuchiano. El viaje en el tiempo de la cápsula, por lo tanto, podría considerarse, por ejemplo, como el tiempo requerido para ir del Cartucho a otras partes de la ciudad, llevando sus huellas de un lugar a otro. La cápsula comenzó a tomar la forma de un objeto en movimiento. ¿Cómo acercarse a los habitantes de cartucho? ¿Cómo involucrarlos en la construcción de la cápsula? ¿Era verídica su reputación de peligrosos, hostiles, dementes y adictos?

Los participantes en el seminario se apoyaron en un centro de salud que operaba dentro del Cartucho. Le propusieron al centro de salud una actividad de corte de pelo, afeitado de barba, manicura y maquillaje para los pobres de la cartucho, como práctica de conocimiento, de cuidado-salud y artística. Contrataron a un profesor con quien aprendieron los principios del corte de cabello. Compraron maquinillas eléctricas, tijeras, maquillaje, espejos. Eligieron imágenes de peinados y estilos de maquillaje para que los habitantes del Cartucho tuvieran los materiales para imaginar y comunicar este proceso a sus “peluqueros”.

La actividad del seminario dentro del centro de salud duró seis meses. Además de escuchar las historias de los habitantes de la zona y tratar de comprender cómo se imaginaban a sí mismos y cómo imaginaban la realidad, se llevó a cabo una documentación histórico-social sobre el vecindario.

El seminario de Guzmán concluyó después de esta primera etapa de acercamiento con El Cartucho, pero de ahí nació el Colectivo Promociona tu Vida Cotidiana [PTVC]. Este grupo continuó con el proyecto de arte crítico basado en el Cartucho y decidió tomar la idea de la cápsula de tiempo como un objeto en movimiento: cápsula de espacio, entonces, que recorrería la ciudad intentando recoser un presente entre esta y su “negatividad”. Se concluyó que no había un objeto mejor para contener una colección nómada vinculada al Cartucho que uno de los carros de madera que sus habitantes solían empujar a través de Bogotá para reciclar todo tipo de desechos. Quedaba por definir su contenido. Además del trabajo realizado en el centro de salud, del que se tenían registros fotográficos y de sonido y la documentación histórico-social, ¿qué otros objetos tendría que contener el carrito? ¿Las pipas para fumar basuco? ¿Los cuchillos “artesanalmente” fabricados por los indigentes para defenderse o robar? ¿La ropa usada? ¿Cómo obtener estos objetos? ¿Y por qué esos en lugar de otros? ¿Acaso estos objetos no implican una clasificación de los habitantes de Cartucho como ladrones, drogadictos y mendigos? ¿En última instancia, no estaba esta clasificación, más cercana a la representación hegemónica que se quería criticar, que a una acción crítica? ¿Cómo evitar que la colección se convirtiese en una representación fija cómplice de la representación hegemónica de la ciudad en la que se basa la denegación de la corporeidad de la gente de Cartucho y su expulsión de la comunidad de la vida?

PTVC propuso experimentar la dinámica del trueque buscando una respuesta a estos problemas. No habría una colección fija: cada vez, los artículos de la colección se intercambiarían por otros, mientras se buscaba mantener una conexión con el Cartucho. Un posible algoritmo para este proceso es el siguiente: el carro ingresa en el Cartucho que lleva en su interior los objetos para intercambiar con los habitantes del lugar y, por lo tanto, genera procesos dialógicos de construcción de valor (¿Por qué este objeto a cambio de este otro? ¿Qué representa el objeto en tu vida? ¿Cómo se relaciona con ella?) Luego de haber realizado el intercambio en el Cartucho, el carro se traslada a otro lugar de Bogotá donde presenta los objetos recolectados y los intercambia de nuevo (siempre acompañando el intercambio de

proceso dialógico de construcción del valor). Finalmente, el carro regresa al Cartucho y comienza nuevamente el proceso.

Así nació el Museo de la Calle.

El Museo de la Calle era, por lo tanto, un museo sin categorías fijas cuya colección cambiaba constantemente y sus clasificaciones eran impredecibles. A través de este museo, el colectivo buscaba no solo intercambiar objetos, sino también historias e imaginaciones. El Museo de la Calle buscó, en este sentido, “proteger” el patrimonio cultural, no manteniéndolo sino poniéndolo en movimiento: ¿qué mejor manera de preservar los objetos y visiones de la vida de los habitantes de Cartucho que poniéndolos en manos de los habitantes de la ciudad y permitiéndoles reflexionar sobre la relación entre estos objetos y esas visiones y transformar, a partir de esto, sus propios imaginarios? Con el Museo de la Calle, PTVC buscó construir una comunidad transversal a los espacios ciudad/no ciudad ayudando a crear un flujo de información que, a partir del Cartucho, crease interés por la vida de sus habitantes y por sus historias, tan profundamente vinculadas a los hechos trascendentales de la historia bogotana, colombiana y mundial.

¿y hoy?

La llegada de Internet y de las redes sociales nos obliga a repensar la comunicación menor desarrollada por el conceptualismo latino-americano. El parasitaje que Meireles proponía, y que como vimos se basaba en la idea de que la comunicación mayor se fundaba en un control centralizado de la información no puede tener el mismo sentido: acontecimientos como el escándalo alrededor de Cambridge Analytica muestran que el “control” de la información para re-esculpir, gestionar o radicalizar las subjetividades es incluso más eficaz ahora que la “inserción” de la información parecería haberse “democratizado”.

Por otro lado, una estrategia como la de Jacoby y sus compañeros que crean una obra para cuestionar los fundamentos de la comunicación mayor, tendría que tener en cuenta que la información no parece funcionar de la misma forma en los medios masivos de comunicación que en las redes sociales. Durante la última campaña presidencial en Colombia, montajes fotográficos y fake news invadían las redes sociales. Muchas veces, la actitud de algunos internautas, luego de ser advertidos de que se trataba de un fake, no era eliminar la publicación, sino dejarla aclarando que, a pesar de tratarse de un fake, mostraba lo que “todos sabíamos”. En otras palabras, la “información falsa” estaría mostrando mejor la “realidad” que las informaciones auténticas. ¿Cómo es posible que lo falso esté más cerca de lo real que lo auténtico? Examinemos un caso concreto. Uno de los fakes que recorrió las redes sociales en dicha campaña fue una fotografía que mostraba al expresidente Alvaro Uribe, aún joven, con el famoso narcotraficante Pablo Escobar. Se trataba de un montaje que para muchos muestra lo que en realidad es el ex-presidente: un narco-paramilitar (varios tribunales han compilado pruebas que vincularían al expresidente con los paramilitares y actualmente es

investigado por la corte suprema de justicia por manipulación de testigos lo que, de comprobarse, implicaría que los testimonios que lo relacionan con paramilitares serían verdaderos). En este sentido, el fake no funcionaría como información (ni siquiera como información falsa): su objetivo no es informarnos, no nos dice algo que no sabíamos sino que nos confirma lo que creíamos. En este sentido es una herramienta útil para construir o radicalizar subjetividades y crear un “nosotros” contra “ellos”. Es necesario constatar que el fake de Uribe con Pablo Escobar no estaba manipulando a nadie: quienes lo compartían ya estaban convencidos de que Uribe es un delincuente mientras que sus seguidores pueden seguir repitiendo “si tiene pruebas denuncie”. Así mismo, valdría la pena preguntarse hasta que punto el fake que se difundió sobre las cartillas de educación sexual en los colegios durante el plebiscito por la paz en Colombia (situación muy parecida a la del fake sobre el presunto Kit gay que se difundió en la campaña electoral brasileña) estaba verdaderamente manipulando a los electores: quienes “creyeron” en él ya estaban convencidos de que la agenda del ex-presidente Santos estaba dominada por el “castro-chavismo” y la “ideología de género”.

En su libro *Protocol*, Alexander Galloway afirma que “Si internet fuera realmente rizomático resistiría a la identificación”. Y aunque el “sujeto” en la sociedad de control no coincide con el individuo moderno (Deleuze habla de “dividual”) su identidad sí parece ser la materia prima de las redes sociales. En la sociedad de control cada uno de nosotros tiene asociados unos vectores de información (un perfil para usar la terminología de las redes sociales) que definen su “identidad”. Y obviamente no se puede estar en las redes sin un perfil asociado. Claro está, con respecto al sujeto moderno, la identidad en la sociedad de control parecería haberse “ablandado” por así decir, ésta no estaría dada aparentemente por una instancia superior sino que el “sujeto” mismo la definiría y la reinventaría (pudiendo crearse incluso “perfiles falsos”). Pero la alternativa no sería entre identidades “verdaderas” o “falsas”, entre identidades rígidas modernas e identidades blandas post-modernas. La cuestión estaría más bien en la “línea de fuga” (para usar otra expresión de Deleuze y Guattari): ahí donde la identidad se rompe, ese grano de arena que estaba ya cuando la identidad se solidificó. Para dar un ejemplo, la cuestión no es que las personas trans sean toleradas (que el dispositivo disciplinar que es el género sea menos rígido con algunos cuerpos) sino por qué las personas cis están tan seguras de su identidad, por qué les parece tan evidente que su identidad está determinada por sus genitales (por qué alguien que “nació” con pene está tan convencido de que se trata de un órgano radicalmente diferente de un clítoris cuando son órganos que evolucionan a partir de la misma estructura embrional -el falo- y su diferencia depende simplemente de las tasas hormonales existentes durante el crecimiento del embrión, lo que es relativamente aleatorio).

Por otra parte, la idea planteada por Deleuze de resistir a la comunicación mayor desarrollando “vacuolas de no comunicación” no parece tan útil hoy en día que las redes

sociales son omnipresentes (incluso en lugares alejados de los centros urbanos). Por demás, minorías que antes quedaban relegadas del espacio mediático han conseguido acceder a él gracias a las redes sociales (como sucedió en Colombia con las protestas campesinas en 2013 dónde los campesinos pudieron hacer grabaciones los abusos de la policía y compartirlas en las redes sociales ganando el apoyo de muchas personas en los centros urbanos). En este sentido, la creación de circuitos menores de comunicación tendría que atravesar críticamente las redes sociales en algún modo. Estas son algunas de las reflexiones de la “Escuela Trans-lingüística de Filosofía” proyecto artístico-filosófico que propone usar las redes para construir conceptos (y no consensos). (Actualmente la “Escuela Trans-lingüística de Filosofía” trabaja en un proyecto artístico-filosófico a través de la redes como forma de deconstruir la identidad).

Referencias

Alberro, Alexander. (1999). A Media Art: Conceptualisme in Latin America in the 1960s. In Michael Newman & Jon Bird, *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion books 1999.

Camnitzer, Luis. (2009). *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.

Deleuze, Gilles. (2003). Qu'est-ce que l'acte de création ?. in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2005). *Qu'est ce que la philosophie ?*. Paris: Minuit.
Freire, *Extensión o Comunicación*, México, Siglo XXI 1973

Jacoby, Roberto. (2011). *El deseo nace del derrumbe, acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: La central.

Meireles, Cildo (1981). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Robledo, Angela & Rodriguez, Patricia. (2008). *Emergencia del sujeto excluido: aproximación genealógica a la no-ciudad en Bogotá*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.