

PABLO
BONILLA
ELIZONDO

Profesor asociado en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de
Costa Rica
pablo.bonillaelizondo@ucr.ac.cr

Otros Juramentos: Arte Público y pactos de disidencia

OTHER OATHS: PUBLIC ART AND DISSIDENCE PACTS

ABSTRACT

This paper addresses four projects of Public Art that are generated by a series of dissidence pacts between participants. The purpose of this analysis is to induce a reading of art and its link with political space from a decolonial perspective that allows it to be framed in the relations of power that confront Institutional policies and activism. To achieve such a purpose, the latest developments of Michel Foucault on Socratic thought are proposed as a background, what allows to deconstruct the hegemonies that determine the link between state power and the control of subjectivity.

Keywords

visual arts; contemporary art; decolonialism; public art; political philosophy

RESUMEN

Este artículo aborda cuatro proyectos de Arte Público que surgen a partir de una serie de pactos de disidencia entre participantes. El propósito de dicho análisis es inducir una relectura del arte y su vínculo con el espacio político desde una perspectiva decolonial que posibilite enmarcarlo en las relaciones de poder que confrontan la política institucional y el activismo. Para ello, se plantea de trasfondo los últimos desarrollos de Michel Foucault sobre el pensamiento Socrático, los cuales permiten deconstruir las hegemonías que determinan el vínculo entre el poder estatal y el control de la subjetividad.

Palabras clave

artes visuales; arte contemporáneo; decolonialismo; arte público; filosofía política

1 INTRODUCCIÓN

La historia del Arte Público usualmente se narra desde la lógica de su emplazamiento o desplazamiento, desde las relaciones estructurales a lo interno del sistema del arte o con otros campos disciplinares o, incluso, desde las políticas institucionales que lo facultan o lo han transformado. Este artículo propone una relectura desde sus pactos de disidencia, lo cual no supone cancelar ni desconocer lo anterior: la historia del paso de la escultura monumental y moderna al Nuevo Género en Estados Unidos y Europa o la evolución del muralismo en Latinoamérica a través del influjo de los ideales de izquierda y teología de la liberación que derivó en procesos comunitarios. Supone, eso sí, aproximarse transversalmente a muchos de los objetos protagónicos de esas historias, descolocarlos, para así observar otras articulaciones en este proceso de reescritura. Cuestión que justifica, para este artículo, la selección de sus objetos de análisis, familiares todos en la reciente historia del Arte Público.

2 MARCO METODOLÓGICO

La investigación aquí reseñada parte de una metodología decolonial que, sin embargo, es importante alejar de nacionalismos que en ocasiones perpetúan formas de colonialismos internos.

Patricia Mayayo, en su texto *Historias de mujeres, historias del arte* (2017), afirma que para deconstruir el saber hegemónico (en su caso sobre la presencia de las mujeres en la Historia del Arte), no es suficiente con visibilizar todas esas artistas, obras y producción cultural que quedó al margen por el régimen patriarcal, sino que además es necesario cuestionar las miradas, las perspectivas críticas y las construcciones que sostienen ese “dejar afuera”. Es decir, que no es solo fundamental hacer notar lo que ha sido invisibilizado, sino que, además, resulta clave apropiarse y refundar el conocimiento que se tiene sobre los grandes focos del saber y sus figuras: interpretarlos desde otros territorios en función de cuestionar y sacar a la luz la base estructural que soporta las relaciones socioculturales y los conceptos sobre los que se soporta y fundamenta una hegemonía.

Enrique Dussel, en su texto *Transmodernidad e interculturalidad* (2019), centrado en los procesos coloniales de orden epistemológico desde Latinoamérica, también apuesta por un diálogo intercultural ejercido desde otro lugar, pero desde el cual se tenga la capacidad de cruzar de forma transversal lo ajeno con lo propio; eso sí, sin presumir “la ilusión de la simetría inexistente entre culturas” (Dussel, 2019, p. 140), sino reconociendo la relación desigual entre lo ampliamente subrayado de aquello marginado.

Ambas ideas permiten problematizar dos tópicos ya comunes de la investigación en el ámbito decolonial desde Latinoamérica. Primero, que en sus marcos conceptuales, teóricos o metodológicos, ésta no tiene que necesariamente omitir a las figuras arraigadas del pensamiento occidental o sus pensadores contemporáneos. Aquí se considera importante que desde Latinoamérica se hable de Derrida, de Kant o de Platón, precisamente para desenraizarlos y reasumirlos desde ese *otro lugar*, uno que permita evaluar la constitución de los vínculos con la sociedad moderna blanca en sintonía con sus propios procesos críticos, incluyendo las voces internas que han deconstruido sus propios relatos. Segundo, que sus objetos de estudio

no deben ser exclusivos de un límite territorial ni nacional –las más de las veces constructos coloniales–, sino que es posible arriesgar cruces e intercambios bajo cierta transversalidad que permita confrontar realidades materiales y simbólicas, para así repensar y reconfigurar lo propio, sin suponer que la disimetría política y cultural se corregirá con invertir el sistema de exclusión primero¹, más bien, plantándole cara.

Ahora bien, este método de análisis trasversal también se considera relevante en tanto que permite, correlativamente, evidenciar las formas de colonización interna² que las más de las veces se esconden o legitiman bajo *el rechazo de lo externo*. Como afirma Gayatri Spivak:

Los estudios sobre el discurso colonial, cuando se centran sólo en la representación de los colonizados o en el tema de las colonias, pueden servir en ocasiones para la producción del saber neocolonial actual, colocando el colonialismo/imperialismo a salvo en el pasado y/o sugiriendo una línea continua desde aquel pasado hasta nuestro presente. (Spivak, 2010, p. 13)

Es decir, que una investigación dogmática *de lo propio* corre el riesgo de reforzar y perpetuar dominaciones y nacionalismos que, a lo interno, reafirman inequidades de clase, etnia, género y otras, sobre todo si, como afirma Gayatri Spivak, se coloca el colonialismo en el pasado o se saca de la evaluación los cruces e intercambios con lo otro.

Precisamente, en contra de esos tópicos, este artículo parte de la lectura que realiza Michel Foucault sobre el pensamiento socrático en su último seminario *El coraje de la verdad* (2017). Dicha apuesta teórica se fundamenta, en primer lugar, por el aporte realizado por Foucault para reconfigurar en perspectiva arqueológica el pensamiento occidental y las formas de subjetivación que de él se desprenden, a partir de re-esquemmatizar las relaciones entre saber y poder. Segundo, porque Sócrates, como pensador clave del mal llamado “clasicismo griego” es determinante para repensar las ideas sobre la relación entre la política institucional, las políticas de resistencia en la calle y otras formas de asociación comunal que, en gran medida, evidencian una traducción del colonialismo europeo sobre Latinoamérica a la configuración de un propio colonialismo interno de la gobernanza y el poder económico sobre las poblaciones en subalternidad³. Una traducción que se puede interpretar simbolizada en la sustitución del mármol por piedra rústica en la arquitectura neoclásica en América Latina, como se ejemplifica en el Teatro Nacional de Costa Rica (Figura 1).



Figura 1. Ruy Cristóforo Molinari, (1897). Teatro Nacional de Costa Rica. San José, Costa Rica.
Fotografía de Javier Losa.

Una traducción local entendida como un derivado autóctono de la arquitectura neoclásica de Europa y Norte América, símbolo de la apropiación y restricción de los valores democráticos y éticos griegos a las instituciones rectoras de los estados moderno. No es casual que la mayoría de los diseños arquitectónicos de parlamentos sigan la idea neoclásica que la Europa moderna proyectó en el mármol puro sobre los restos de la Antigua Grecia, negando su original colorido. Pero también, cabe mencionar que museos (la mayoría palacios reales e imperiales reacondicionados) y casas de habitación (sobre todo de las clases oligarcas de Estados Unidos y América Latina) tomaron este patrón estilístico de forma consecuente con una clara articulación entre el estado, la organización familiar como base moral del mismo y el control de la subjetividad por medio de la construcción de una cultura oficial europeizante. Algo que aborda, por ejemplo, Marta Minujin con su *Partenon de los Libros Censurados* (1983), mostrando cómo esa arquitectura que pretendía representar los valores democráticos más elevados se resemantizó drásticamente con el devenir de los autoritarismos tanto en Europa como en Latinoamérica.

La construcción de una idea de cultura oficial europeizante hospedada sobre los ideales neoclásicos se observa con claridad en el Telón de Boca de Fondo del Teatro Nacional de Costa Rica, pintado por Carlo Otero para su inauguración en 1897 (Figura 2). En él se puede observar cómo se levanta el Teatro Nacional (con su arquitectura neoclásica) como receptor de la luz helenizada europea traída por ninfas, querubines y otras divinidades a las costas de Costa Rica, al mismo tiempo que se expulsa al personaje autóctono de la parte inferior izquierda.

El contraste visual entre la figura blanca helenizada que sostiene la bandera costarricense, mientras parece espantar un demonio alado de piel oscura retrata con ejemplaridad lo que Anibal Quijano (2014) refiere a la raza como una categoría mental moderna, un instrumento de clasificación social básico sobre la que se asentarán relaciones de dominación y en los cuales participaban de forma protagónica las instituciones de orden político y cultural.



Figura 2. Carlo Orgero (1893-1894). *Telón de boca*. Teatro Nacional, San José Costa Rica.

El Telón de Fondo del Teatro Nacional evidencia así la pretensión de las políticas liberales de finales del siglo XIX propias de toda Latinoamérica, de un modelo de colonización interno que, como parte de la modernidad, continuó restringiendo dentro de su propia política institucional una parte sumamente significativa del pensamiento político griego emplazado en el ágora, en el ámbito de lo público, y que no dejaba de ser fuente de polémicas, incluso para los mismos atenienses. Polémica que demuestra la *Apología de Sócrates* (2014), texto que se utilizará para problematizar la noción de “juramento”, en tanto se postula responsable de articular las relaciones entre familia, el control de la subjetividad y poder gubernamental.

3 EL PACTO DE SÓCRATES CON LOS ATENIENSES

La Apología es un texto de juventud de Platón en el cual se presenta la defensa de Sócrates en el juicio que lo lleva a su muerte, acusado por sus enemigos bajo los cargos de “introducir nuevos dioses a la ciudad” y “pervertir a la juventud con sus enseñanzas”. Ahora bien, ante esos cargos, es importante preguntarse ¿cuáles dioses ha introducido Sócrates a la ciudad? y ¿cómo se pervierte a la juventud?

Sobre la primera pregunta, hay que recordar que sus acusadores le tachan de “traspasar los límites al investigar tanto las cosas del subsuelo como las celestes y al convertir en mejores

los argumentos peores y enseñar esas mismas cosas a los demás” (Platón, 2014, p. 43). Pero Sócrates se sacude con dos argumentos: primero, afirma que, desde hace mucho, los libros de Anaxágoras de Clázomenas –quien da respuesta a los asuntos celestes– están al alcance de los jóvenes en el mercado por un dracma. Segundo, que su actuar nunca se ha enfocado en los asuntos de la naturaleza, sino que siguiendo las prescripciones de los *démones* solo se ha interesado en el saber de sus pares. A partir de ahí, es importante traer a colación el relato fundador del pensamiento socrático, en el cual Sócrates duda de las revelaciones del Oráculo de Delfos que, a través de la Pitia, afirma ante Querofonte que “nadie había más sabio que yo [Sócrates]” (Platón, 2014, p. 47). En contra de ese saber divino que lo pretende predeterminar, Sócrates busca entre sus conciudadanos la verdad sobre la sabiduría y funda su método filosófico, que no es transmitir conocimientos en el marco institucional ni comercial, como el de los maestros sofistas, sino que su método busca importunar a los jóvenes que tranquilos caminan por el ágora para incitarles a que se preocupen de sí. Cuestión que él mismo argumenta, le ha creado muchos enemigos.

Ahora bien, para Foucault, esta argumentación no es un simple descargo de culpa, sino que, desde el comienzo, en la construcción retórica-judicial de la defensa de Sócrates, de un decir veraz que se enfrenta al supuesto de los acusadores, se reafirma una puesta en crisis del régimen de verdad de la parrhesía en el espacio político institucional de Atenas y de su desplazamiento al ágora, la calle, la plaza, al mismo tiempo que subraya el eje central de su filosofía: *la inquietud de sí (epimeleia heatou)*.

Esto se observa con claridad en las líneas iniciales de su defensa, donde después de escuchar las advertencias que elevan sus acusadores al tribunal acerca de su buen uso de la palabra, Sócrates contesta que es todo lo contrario, que los habilidosos son ellos, que sus discursos embellecidos, llenos de figuras y adornos, casi lo llevan a *olvidarse de sí mismo* y creerse él mismo culpable. Lo cual, desde el principio plantea esa distancia entre el discurso institucional que provoca el olvido de uno mismo y hablar directo propio de la calle que potencia lo contrario: *preocuparse de sí*. Así lo plantea Foucault de forma introductoria:

Si la habilidad para hablar provoca el olvido de uno mismo, pues bien, la simplicidad [del] hablar, la palabra sin pretensiones o sin adornos, la palabra directamente veraz, la palabra, por tanto, de la *parrhesía*, nos conducirá a la verdad de nosotros mismos. (Foucault, 2017, p. 89)

Así, esta apertura judicial, como plantea Foucault, si bien se suscribe una confrontación, no es entre el discurso sofistas y de la mimesis que engaña versus la filosofía o del *logos*, sino del decir veraz extraño a los discursos comunes de la política institucional ante los cuales Sócrates se presenta ajeno.

Es más atenienses, os ruego y os solicito encarecidamente que si a lo largo de mi defensa escucháis de mí las mismas expresiones que acostumbro a emplear tanto en el ágora, (...) no os sorprendáis ni os alborotéis por ello. La situación es la siguiente: es la primera vez que me presento a un tribunal, y ya tengo setenta años; por lo tanto, soy ajeno, sin más, a la jerga que aquí se emplea. Y de mismo modo que, si en realidad fuese un extranjero, de seguro me perdonaríais que hablara con acento y los giros con que me hubiera criado... (Platón, 2014, p. 40)

Como se observa, Sócrates se diferencia de sus oponentes por su discurso extranjero, que no

lo aparta de la verdad, sino que más bien se la otorga. Sus acusadores, en cambio, habituados al espacio institucional, aunque “elocuente era la forma en que se expresaban (...) no han pronunciado ni una sola palabra verdadera” (Platón, 2014, p. 13).

Ahora bien, al respecto de su segunda acusación, como evidencia de forma astuta Sócrates en su interpelación con Meleto (uno de sus detractores), la preocupación por el bienestar de los jóvenes en realidad devela la amenaza que supone la franqueza que se ejecuta en el Ágora contra instituciones que albergan, controlan y, por tanto, se soportan sobre el conocimiento derivado de los dioses. Así, en el mismo proceso de desnudar el discurso embelesado de sus acusadores, Sócrates subraya su quehacer para sugerir que los cargos, en realidad, criminalizan subrepticamente el hecho de que desde su práctica de indagación filosófica hacia los jóvenes, él ha puesto en cuestionamiento el espacio político institucional, los regímenes de poder que se emplazan en éste y las autoridades que desde esa posición se arrojan la defensa de los intereses de los dioses y la exclusividad *del decir veraz*. De esa forma, Foucault plantea esa articulación en la parrhesía socrática del hablar valiente contra el poder desde fuera del marco institución, pero siempre en función de esa *inquietud de sí (epimeleia heautou)*. Eje de interpelación constante hacia los jóvenes atenienses que impulsa otras formas de asociación para bienestar común, ya que el cuidado de sí conduce al cuidado de los otros.

Así, por tanto, las dos acusaciones hacia Sócrates parecieran revelar más bien la preocupación de la política institucional al respecto de su compromiso de indagación consigo mismo y su pacto con sus conciudadanos. Tanto la supuesta perversión de los jóvenes como el cuestionamiento a los dioses enmascaran la preocupación institucional por esa práctica ejercida en la vida pública que suscita un deber hacia el bien común, contrario al instituido de forma jerarquizada en la obediencia y la obligación de los ciudadanos al poder estatal. Cuestión que, por ejemplo, se manifiesta en el mito del enfrentamiento entre Horacios y Curacios que Jacques-Louis David (1748-1825) representa de forma magistral, enfocándose en el acto solemne del Juramento: afirmación de la lealtad familiar que privilegia el bienestar del Imperio.

Como recuerda Agamben en *El Sacramento del Lenguaje* (2011), un juramento es aquello que, siguiendo la ley, conserva todas las cosas en el mismo estado y las hace estables en la consumación de la ley creadora. En palabras de Benveniste, un juramento “es una modalidad particular de aserción, que apoya garantiza y demuestra, pero que no funda nada. Individual o colectivo, el juramento existe sólo en virtud de lo que refuerza y solemniza: pacto, compromiso, declaración” (Benveniste, citado en Agamben, 2011, p. 15).

Al contrario, el deber que suscribe Sócrates con sus atenienses pareciera estar atravesado por otra lógica. Las prácticas socráticas no refuerzan ni solemnizan, tampoco son asertivas ni garantistas y, paradójicamente, parecieran fundar mucho, sobre todo si se pone atención a los desarrollos del pensamiento griego en siglos posteriores, tanto en escépticos como en estoicos, cínicos y epicúreos. En ese sentido, es importante recordar que Foucault trabajó con extensión la articulación entre la *parrhesía* y la *epimeleia heatou* en los últimos años de su vida, sobre todo centrándose en el pensamiento helenista⁴. Pero en este último curso, centrado en el coraje del decir veraz, de los riesgos que esta práctica trae, vuelve sobre Sócrates con la intención de revelar la base que subyace y pareciera más bien fortalecerse en siglos posteriores con el debilitamiento de las ciudades estado y el nacimiento de esas otras formas de asociación, escuelas filosóficas fuera del marco estatal centradas en el bienestar cotidiano, ya sea en el espacio desjerarquizado de la ciudad (como estoicos y cínicos) o al margen de ella (como el caso del epicureísmo). Es por ello, que en función de hacer patente la base de ese despliegue, en

gran medida ignorado por la filosofía política de la modernidad⁵, Foucault pretende subrayar ese desplazamiento de la *parrhésia* institucional a la ética de ágora, de cierta verdad de la calle que encarna en el ejercicio de la filosofía socrática de *la inquietud de sí*. Cuestión que aquí se entiende resonante con el desplazamiento de la marca diferencial del Arte Público en su disidencia.

Ahora bien, antes de pasar a esos desarrollos sobre el Arte Público, es importante detallar la resolución del juicio a Sócrates, quién es encontrado culpable y condenado a muerte. Ante la solicitud de “muerte” por parte de sus acusadores, Sócrates más bien increpa al tribunal, argumentando que no requiere de ningún castigo, sino un premio propio de los atletas victoriosos, por dedicar su vida y tiempo libre “para exhortar vuestro ánimo” (Platón, 2014, p. 74).

Por tanto, Sócrates aprovecha este último espacio para manifestar con valor su pensamiento e insistir en su forma de hacer política. Rechaza las formas embelesadas de lo institucional, y a su vez niega que tenga ésta la potestad para condenarlo. Por supuesto, este discurso no cae bien al tribunal, que lo termina sentenciando a muerte por más votos que el mismo voto de culpabilidad. Lo que conduce a abordar el último punto, que en realidad es el centro del último seminario de Foucault: *El Coraje de la verdad* (2010) y que, de alguna forma, se opone de forma radical a presunciones heredadas sobre la aceptación de la muerte socrática que, por ejemplo, David retrata en su famosa pintura *La muerte de Sócrates* (Figura 3).



Figura 3. Jacques Louis David (1787). *La Muerte de Sócrates*. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.

A diferencia de la aceptación a morir para privilegiar la vida en el mundo de las ideas platónico, lectura atravesada por la moral cristiana, en realidad Sócrates asume la muerte bajo ese compromiso que ha asumido con su ciudad, que se caracteriza por una parte en la necesaria configuración de un hablar veraz, de suscitar un pensamiento crítico en los otros que conlleve a la constante revaloración de la vida y los aportes en comunidad. Así, en vez de señalar al mundo de las ideas, Sócrates señala el *ágora* y la necesidad de mantener la franqueza y la búsqueda de la verdad, incluso en los momentos más difíciles, cuando nos enfrentamos al poder con desventaja. El gallo a Asclepio no es la confirmación de la cura ante el mal de vivir en un mundo material, sino la cura ante la opinión común que lo ha llevado a su condena y de la cual Sócrates y sus discípulos finalmente han sobrepasado.

4 PACTOS DE DISIDENCIA EN EL ARTE PÚBLICO

En este apartado se hace un recorrido por algunas manifestaciones de activismo y Arte Público que, confrontados con los desarrollos de Foucault sobre la *Apología de Sócrates*, se consideran un apoyo fundamental para desenraizar de la Grecia Antigua esos valores civilizatorios de la democracia moderna y, en cambio, refundar desde el pensamiento griego –escasamente blanco y poco uniforme–, una práctica viva de la disidencia que se considera marca diferencial del Arte Público.

La primera de ellas es el caso de cuatro mujeres⁶ que ingresaron de forma ilegal a los hangares de la milicia inglesa para destruir con martillos domésticos un avión Hawk destinado a reforzar las fuerzas indonesias que realizaban una invasión homicida sobre Timor Occidental en 1996. Hechos plasmados en el documental producido por Banksy bajo el título *The Antics Road Show* (2011), que recopiló una serie de actos de activismo político e interferencias mediáticas de artistas, agitadores, comediantes y gente común en situaciones poco usuales.

Lo interesante de esta acción es que, paradójicamente, se puede caracterizar como un tipo de destrucción no violenta, gracias a su condición franca y visible: las cuatro mujeres perpetraron de forma ilegal el hangar militar, pero no de forma subrepticia, sino que dejaron sus proclamas y sus identificaciones para asumir frontalmente un posterior proceso judicial⁷. Marcas visuales que resaltan el coraje que –desde los lazos de amistad y el apoyo mutuo– les permite actuar y enfrentar las consecuencias de su hablar veraz, de una franqueza visible que fractura el orden institucional en el acto simbólico de resemantizar esos martillos domésticos como “armas de paz”.

En ese sentido, se suscribe otra forma de juramento, uno pactado por mujeres que, desde el registro de amistad y lo cotidiano, ejerce un enfrentamiento directo al poder gubernamental. Un juramento diametralmente opuesto al que David representa en el relato de los Horacios, quienes desde el deber familiar-patriarcal (y de espaldas al llanto de las mujeres) elevan y unen sus espadas en el punto alto de la composición para entregar sus vidas al poder imperial (Figura 4).



Figura 4. Jacques-Louis David (1784). *El Juramento de los Horacios*. Museo del Louvre. París.

El segundo objeto de análisis, ejemplar del Nuevo Género estadounidense, es *Full Circle* (Círculo completo) de Suzanne Lacy (Figura 5), proyecto que se realizó en la ciudad de Chicago en los años 1992 y 1993 en el contexto del evento curatorial de Arte Público *Culture in Action* (1992-1993)⁸. *Culture in Action* englobó el trabajo de ocho artistas trabajando con grupos poblacionales específicos o colectivos ya organizados de residentes de la ciudad. Fue comisariado por Mary Jane Jacobs y, bajo su dirección, implementó un giro respecto de los eventos tradicionales dedicados exclusivamente al emplazamiento de esculturas de gran formato en los espacios públicos. Al contrario de esta lógica, las metodologías de *Culture in Action* pretendían cuestionar la noción misma de lo *público* y variar los grados de intensidad y direccionalidad en los procesos de comunicación entre el arte y las poblaciones minoritarias en función de darle voz y visibilidad a partir de la construcción de relaciones de larga duración, que reforzaran la confianza entre los participantes.

De forma particular, *Full Circle* consistió en un conjunto de contra-monumentos dedicado a cien mujeres, noventa de ellas a las que se les consideró protagónicas de las luchas comunitarias de la ciudad y diez figuras históricas, entre ellas Jane Addams, activista política y sufragista de principios de siglo de gran importancia para la historia estadounidense. Todas estas mujeres (históricas o vivas), tenían como factor común la radical exclusión de la política institucional y gubernamental, tanto en lo factual como en lo simbólico. Por ejemplo, en todo el estado de Illinois no figuraba ningún monumento público dedicado a alguna mujer, observación que motivó a Suzanne Lacy a esparcir cien piedras de cantera de alrededor de un metro cúbico en las calles de Chicago. Cada una de estas contundentes piedras contaba con una placa de bronce con el nombre de una respectiva mujer y sus méritos, con el objetivo de rendir un tipo de reconocimiento que a su vez fuera crítico al respecto de su histórica invisibilización desde las políticas gubernamentales.



Figura 5. Suzanne Lacy, 1992-1993. *Full Circle*. Chicago.

Así, las mujeres se emplazaron simbólicamente en la ciudad como una especie de obstáculo, como eso mismo que, al reprimirse, vuelve de forma pesada y hostil. Como afirma Lacy en su página web (Lacy, 2015), este proyecto buscaba explorar cómo la ausencia y la presencia entre mujeres muertas y vivas —entre acciones presentes, pero invisibilizadas— se representa en el espacio público en su condición de rastro.

Ahora bien, sin embargo, para subvertir el peso y la hostilidad de las piedras en algo más que un simple estorbo y dotarlas de una potencia singular como dispositivos productores de colectividad, Suzane Lacy realizó de forma paralela una serie de procesos de investigación, de reflexión y, sobre todo, de implicación colectiva en lo performático con la participación las mujeres reconocidas. Así, el peso problemático de *Full Circle* quedó marcado de forma exclusiva para una extensión de espectadores incautos que tropezaban con estas piedras cónicas en las calles.

Por tanto, cada piedra funcionaba en dos direcciones, primero, como irrupciones críticas ante un vacío patente en la ciudad y, segundo, como nodos de colectividad entre las mujeres que les permitía construir intercambios y formas de apoyo entre diversos colectivos. Además, gracias a las figuras históricas, también les posibilitaba la construcción de una base común que unía su lucha presente desde las pasadas. Así, las piedras funcionaban como un índice, presencias de un conjunto de ausencias señaladas y, a la vez, como puntos de encuentro simbólico, de reivindicación y apropiación para esas mujeres en el espacio público de las calles de Chicago.

En suma, es posible reconocer aquí la formulación de una serie de pactos propios del ágora, de la construcción de una colectividad franca, ajena e incómoda para una institucionalidad política patriarcal y la historia oficial de una ciudad.

El tercer objeto de análisis es también un viejo conocido del Arte Público Latinoamericano, famoso por su enfrentamiento anticolonialista, es el proyecto conocido *Popotla vs Titanic* (1997) realizado por el colectivo RevoluciónArte (RevArte)⁹ con la colaboración del pueblo pesquero de Popotla, ubicado en Baja California, México. El proyecto se configuró como una herramienta de protesta ante la compra de la franja costera de dicho pueblo (a escasos ocho kilómetros de la frontera estadounidense) por Twenty Century Fox Studios para la filmación de la película *Titanic*. Esta productora construyó hangares gigantescos para la filmación, con maquinaria pesada que recogía agua del mar y devolvía contaminada de cloro y colorante, lo que afectó directamente la fauna marina, base productiva de la comunidad. Además, construyó un gran muro que impedía la salida al mar a los pescadores y cambiaba radicalmente el paisaje de la zona.

Ante esta situación, el colectivo artístico RevArte, en conjunto con el pueblo pesquero, realizó un mural sobre esa gran pared a partir de material desechado recopilado de las cercanías: carrocería de automóviles, maderas, cerámica quebrada, etc. Además, se trabajaron talleres de dibujo y pintura con los niños, los cuales determinaron el diseño general. Posteriormente se realizaron discusiones, asambleas y otro tipo de talleres con el resto de la comunidad, incluso se visionó la película *Titanic* en un cine al aire libre, para reflexionar así sobre la problemática y el futuro de la comunidad. Como el colectivo RevArte expresa en el manifiesto del proyecto:

... el medio [artístico] es tan amplio como es imaginable. Puede variar entre el rango de unos crayones hasta cierta conciencia pública adquirida por medio de la acción colectiva, como organizar una comunidad o redirigir el presupuesto municipal para construir un parque comunal. La acción de organizar, los métodos y los resultados son un medio para construir nuevos espacios imaginados. Facilitar un diálogo es tan artístico como hacer una pintura con mil pinceladas. El proyecto en Popotla es un caso que lo demuestra. (RevArte en Bradley & Esche, 2007, p. 290)

En ese sentido, todas estas actividades estaban encaminadas a invertir la lógica misma del medio artístico como una operación transitiva en función de un producto, para afirmarse en sí mismo como su propio objetivo, lo que sugiere que el mural es, en suma, un índice de esos procesos colaborativos, de esos nuevos pactos que se construyen en la apropiación de un muro que ha sido trazado de forma violenta en el espacio público para segregarlo. Un muro producto de los usuales pactos entre la gobernanza y el capital privado suscritos a la espalda de las comunidades y en contra de sus intereses. En ese sentido, esa pared limítrofe entre los intereses privados y los de la comunidad, es apropiado por una marca visible y de disidencia en un acto de coraje y confrontación con el poder. De un hablar veraz construido en la performance de lo comunitario y que revela, precisamente, dos formas de juramento opuestas.

Por último, –aquí abandono el modo impersonal– me interesa reseñar un mural realizado desde el proyecto de Arte Público que coordino en la Universidad de Costa Rica (UCR), realizado en la Comunidad Talamanca a petición de la Asociación Comunitaria de Mujeres Indígenas de Talamanca ACOMUITA. Esta asociación representa un núcleo relevante para la comunidad, porque, a diferencia de las asociaciones masculinas inscritas en legalidad y que ejercen el poder político y religioso, asume enfrentarse a problemas invisibles para ellos: la sostenibilidad y autonomía de las mujeres y el bienestar de la juventud y niñez, sobre todo enfocada a combatir la taza alarmante de suicidio detectada en la población menor de edad.

Como revela el estudio llevado a cabo desde la UCR por la Psicóloga Helga Arroyo y Damián Herrera (2018), esa alta tasa de suicidios, así como los riesgos de cometerlo son en gran medida

producto de una identidad dividida entre la maquinaria de deseo capitalista global, los influjos cristianos neo-pentecostales que invaden estos territorios y la opresión al arraigo indígena. De esa manera, aquí la resistencia se ha formulado desde la cotidianidad, desde el diario vivir, pero también en la necesidad de la construcción de un pacto entre mujeres a espaldas de las conformaciones institucionales acaparadas por hombres. Estas mujeres, casi de la nada, han sido capaces de construir una fábrica de chocolates (Tsirushka, Mujeres de Chocolate)¹⁰ y han consolidado las redes necesarias para reclamar apoyo y solicitar atención desde distintas organizaciones, ONGs e instituciones públicas. Entre esas instituciones, la Universidad de Costa Rica se sumó al trabajo de atención psicoanalítica que aporta la Fundación Fundamentos¹¹ desde varios proyectos, entre ellos el de Arte Público.

La solicitud directa de ACOMUITA a las Universidad de Costa Rica fue realizar un mural a raíz del asesinato de líder indígena Sergio Rojas a causa de la recuperación (facultadas legalmente) de tierras que había encabezado por años. Para ello, se realizó una metodología participativa con niños, niñas y personas jóvenes. Además, se organizaron otros espacios de diálogo con las mujeres de ACOMUITA, a partir de la cual surgió una primera propuesta de diseño que se centraba sobre la figura de Iriria, una niña que en la cosmovisión Bribri es la creadora del mundo y que, por supuesto, permitía reforzar el valor y los aportes de las mujeres en la comunidad. Además, en el sector de la derecha simbolizó la expulsión de las bananeras representadas por una inundación provocada por Sibú (dios de la cosmovisión Bribri) y en el sector de la izquierda del mural elementos propios de una manifestación política con sus mantas, reivindicaciones y proclamas.

Sin embargo, a la hora de presentar el diseño, las mujeres de la asociación hicieron dos correcciones fundamentales: primero, que el *Sikua* (la persona blanca), en realidad no puede ver la totalidad de rostro de Iriria ni de la mujer indígena, ya que en su rostro guarda la totalidad del mundo natural, lo cual reafirma el pacto profundo de las mujeres con la tierra, con sus recursos y su sostenibilidad bajo la figura de Iriria, creadora protectora de lo natural. Y la segunda versó sobre el grupo de la izquierda, que en la primera propuesta era un grupo de personas protestando, pero nos corrigieron de inmediato: su resistencia no es la de las pancartas o de los momentos de indignación excepcionales; su resistencia es la vida cotidiana, el día a día en el cual yacen los actos más valientes de su pervivencia. A raíz de eso, se modificó el mural para evidenciar el trabajo ancestral y actual en comunión con el ambiente, entendido éste como una forma de resistencia.



Figura 6. Proyecto TC-472 (2019). *El fuego de Iriria*. Shiroles, Talamanca.

En este último caso, el mural (Figura 6), además de servir como un dispositivo didáctico y refuerzo identitario a través de la participación para niños, niñas y personas jóvenes de la comunidad, permite ser un registro de los pactos ancestrales que suscriben las mujeres Bribri entre ellas y la naturaleza, algo que se nos presenta simbólico de formas de vida posibles, de un arte de vivir que conjuga la disidencia como un conjunto de pactos de veracidad que en el día a día instauran y renuevan una lucha por el bien común, de pactos tácitos entre iguales, muy diferentes a los protocolos de la parafernalia institucional del honor masculino y su firmeza.

5 CONCLUSIONES

En el ámbito metodológico, este ensayo ha pretendido remarcar la pertinencia de la transversalidad para el pensamiento decolonial, en tanto que permite realizar procesos de análisis comparativos y reescritura, acentuado una intersectorialidad en las relaciones de subalternidad; sin caer, al contrario, en la perpetuación de formas de colonialismo interno, comunes en el espacio académico.

Por su parte, la reescritura de la herencia griega parece más que necesaria en la actualidad, algo que pareciera entendió Foucault en el proceso de configurar un nuevo relato que, aunque fuera del marco de este artículo, le permitió conectar esa herencia con los últimos capítulos de su pensamiento centrados en la subjetividad, el biopoder y la biopolítica.

En Latinoamérica, esa herencia griega no solo se presenta como el estandarte de imposición del colonialismo europeo, sino la piedra angular para la configuración de ideales patriarcales y liberales autóctonos desde las estructuras de poder gubernamental occidentalizadas blancas que, en la determinación de “una cultura oficial”, expulsaban y reprimían la cotidianidad y las formas de vida populares, más aún de las personas afrocaribeñas y los pueblos originarios.

En ese contexto ampliado, ante el colonialismo (histórico o contemporáneo, interno o externo), ante los juramentos masculinos que atan la vida familiar al poder y que, como refiere Agamben (2011), no instauran nada, sino que perpetúan, es posible entender el Arte Público como un conjunto de prácticas o pactos de disidencia, donde *lo público* es en sí una disputa y, donde, apoyados en la veracidad y la valentía, se evidencia un *coraje de la verdad* que no solo es fractura, sino que permite configurar nuevas asociaciones, otras formas de organización en disidencia que se vuelven potencialmente transformadoras para el bien común.

6 REFERENCIAS

Agamben, G. (2011). *El sacramento del lenguaje*. Pretextos.

Arroyo, H. & Herrera, D. (2018). *Diagnóstico comunitario: Análisis Psicosocial de suicidio en población joven indígena Bribri*. Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica.

Banksy & D’Cruz, J. (Directores). (2011). *The Antics Road Show*. [Película]. Melody House.

Boron, A., Amadeo, J. & González, S. (2006). *La teoría marxista hoy*. Biblioteca Clacso. pp. 409-434.

Bradley, W., & Esche, C. (2007). *Art and social change*. Tate publishing.

Dussel, E. (2019). Transmodernidad e interculturalidad. En Contreras, J. M. (editor). (2019). *Teorías Críticas y Eurocentrismo*. La Guillotina.

Foucault, M. (2001). *La hermenéutica del sujeto*. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad*. Fondo de Cultura Económica.

Jacob, M. J., Brenson, M., & Olson, E. (1995). *Culture in Action*. Bay Press.

Lacy, S. (2015). Full Circle (1992-1993) Suzanne Lacy and a coalition of Chicago Women. *Suzanne Lacy*. Obtenido de: <http://www.suzannelacy.com/early-works/#/full-circle/>

- Mayayo, P. (2017). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Nussbaum, M. (2003). *La terapia del deseo*. Espasa Libros.
- Needham, A. (2015). How 10 women disarmed a warplane bound for genocide in East Timor. *Waging nonviolence*. Extraído de: <https://wagingnonviolence.org/2015/10/seeds-of-hope-east-timor-ploughares-book/>
- Needham, A. (2015). I've found a way in! *Peace News*. Extraído de <https://peacenews.info/node/8221/ive-found-way>
- Platón. (2013). *El banquete*. Alianza Editorial.
- Platón. (2014). *Apología de Sócrates*. Menón. Crátilo. Alianza Editorial.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Clacso.
- Spivak, G. (2010). *Crítica a la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Akal.

NOTAS

1. Sobre esta idea se recomienda confrontar el texto anteriormente citado de Dussel (2019).
2. Se recomienda confrontar el texto de Pablo González Cassanova citado en: Boron, A., Amadeo, J. & González, S. (2006). *La teoría marxista hoy*. Clacso. pp. 409-434.
3. Sobre la noción de subalternidad cf. Spivak, G. (2010). *Crítica a la razón poscolonial*. Akal.
4. Desde sus conferencias del College de France publicadas en la *Hermenéutica del Sujeto* (2001) en adelante.
5. Cf. Nussbaum, M. (2003). *La terapia del deseo*. Paidós.
6. Aunque en el documental de Banksy *The Antics Road Show* (2011) se presentan como cuatro mujeres ordinarias, en realidad la acción fue realizada por colectivo pacifista denominado Seeds of Hope East Timor Ploughshares, el cual estaba integrado por 10 mujeres con antecedentes en el activismo político. Las cuatro mujeres que perpetuaron el ataque fueron Andrea Needham, Jo Blackman, Lotta Kronlid y Angie Zelter. El resto del colectivo estaba conformado por Lyn Bliss, Clare Fearnley, Emily Johns, Jen Parker, Ricarda Steinbrecher y Rowan Tilly, quienes tuvieron un rol activo en el planeamiento. Cf. Needham, A. (2015). I've found a way in! *Peace News*. Extraído de <https://peacenews.info/node/8221/ive-found-way>
7. Cf. Needham, A. (2015). How 10 women disarmed a warplane bound for genocide in East Timor. *Waging nonviolence*. Extraído de: <https://wagingnonviolence.org/2015/10/seeds-of-hope-east-timor-ploughares-book/>
8. Cf. Jacob, M. J., Brenson, M., & Olson, E. (1995). *Culture in Action*. Chicago: Bay Press.
9. Colectivo de artistas mexicanos y estadounidenses, en la intervención de Popotla participaron Luz Camacho Espinoza, James Bliesner, Ana María Herrera, Jim Hammond y Dorothy Annette. No se tiene certeza de la continuidad del colectivo en el presente.
10. <https://acomuita-costarica.jimdofree.com/español/nuestra-empresa-tsirushka/>
11. <https://fundamentos.org>