

## ***El antagonismo obediencia/resistencia en las prácticas artístico políticas: la estrategia de la sugerencia***

### ***The antagonism obedience/resistance in political artistic practices: the strategie of suggestion***

**Tortosa Ibáñez, Laura** 

Universidad de Granada  
[lauratortosaibanez@gmail.com](mailto:lauratortosaibanez@gmail.com)

Recibido: 10-01-2020  
Aceptado: 18-06-2020



**CITAR COMO:** Tortosa Ibáñez, L. (2020). El antagonismo obediencia/resistencia en las prácticas artístico políticas: la estrategia de la sugerencia. *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. (7), 83 – 96.  
doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2020.12985>

#### **PALABRAS CLAVE**

prácticas artístico-políticas; antagonismos; crítica social; activismo; estrategias sugerentes

#### **RESUMEN**

Con el siguiente texto pretendemos analizar, dentro del extenso campo de las prácticas artístico políticas de las últimas décadas, los lenguajes y procesos artísticos que ofrecen una imagen crítica de la sociedad. La elección de los artistas a enfrentarse al antagonismo obediencia/resistencia reside en visualizar públicamente los flujos de resistencia en la sociedad.

Este estudio pretende analizar dos enfoques diferentes, hacia el uso que los artistas hacen de las estrategias de la resistencia. Nos proponemos evidenciar estas estrategias a través del análisis de obras de diferentes artistas contemporáneos. El primer enfoque que vamos a desarrollar, se centra en el uso de estrategias más directas, es decir



cercanas a prácticas activistas. El segundo enfoque, centra su atención en obras que se aproximan a estrategias de lo sensible, lo sugerido e inherente.

Una comparación de estrategias que verán su eficacia hacia la recepción de los públicos.

#### **KEY WORDS**

**artistic-political practices; antagonisms; social criticism; activism; suggestive strategies**

#### **ABSTRACT**

With the following text we pretend to analyze, in the extensive field of political artistic practices of the last decades, the languages and artistic processes that elaborate a critical image of society. The artists' choice to face the obedience/resistance antagonism lies in publicly visualizing the resistance flows in society.

This study analyze two different approaches, towards the use that artists make of the strategies of resistance. We propose to demonstrate these strategies through the analysis of works by different contemporary artists. The first approach that we are going to develop focuses on the use of more direct strategies, that is, close to activist practices. The second approach focuses on works that approximate strategies of the sensible, the suggested and inherent.

A comparison of strategies that will see their effectiveness towards the reception of the public.

#### **INTRODUCCIÓN**

Entendemos por prácticas artístico-políticas, aquellas que se caracterizan por la creación de un lenguaje artístico, basado en las sensaciones y las emociones de un tiempo vivido. Son aquellas prácticas situadas en un contexto social, donde el artista se posiciona y del cual parte su proceso creativo. Los temas de sus obras reflejan la actualidad político-social del momento y utiliza una serie de estrategias para producir imágenes críticas de la sociedad.

A partir de la década de los setenta, surge un cambio de paradigma en las prácticas artístico-políticas, éstas dejan de ser un instrumento político como venían utilizándose en décadas anteriores. Los artistas dejan de lado las estrategias revolucionarias y militantes, dando paso a estrategias poéticas y de la sugerencia. Además, evoluciona la idea de cambiar al hombre para cambiar a la sociedad y no al contrario, haciendo hincapié en una mayor conciencia en la vida comunitaria y en el espacio de lo común. La tendencia actual del arte político, se convierte en una opción para el espectador entre un variado campo de experiencias artísticas con los que producir imágenes.

Por otra parte, la perspectiva social y política de la cultura ha influenciado en el trabajo del artista político. Apreciamos un cambio en las reflexiones de los artistas, dónde la política se convierte en pensamiento de primer orden. En la actualidad, observamos como las prácticas artístico-políticas abandonan las acciones militantes, más próximas a las vanguardias históricas y sitúan sus acciones en los límites del arte y la política.

De esta forma, los artistas adquieren un compromiso con el espacio político. Es decir, las producciones artísticas se centran en los conflictos comunitarios que atañen a la ciudadanía y al propio cuerpo del artista.

Hablar de antagonismo en las prácticas artístico-políticas, es hablar del enfrentamiento entre dos conceptos, con el fin de suscitar un debate crítico en el espectador. La elección de los artistas de enfrentarse al antagonismo obediencia/resistencia surge de la necesidad de visualizar públicamente las estrategias artísticas que ayudan a los flujos de resistencia.

Jaques Rancière, en su escrito *Sobre políticas estéticas* (2005) reflexionaba sobre la idea de la estética de la política en el trabajo del artista político. Observamos en este escrito, que una de las principales finalidades en el trabajo del artista político es hacer resurgir pequeños detalles que nos son perceptibles para la ciudadanía, pero si para el artista. Ese trabajo de acercamiento que realiza el artista, hace aumentar el valor y la importancia de las prácticas artístico-políticas en la sociedad. Como decía el artista Jeremy Deller en la publicación de Nato Thompson (2012) sobre el cambio de estatutos en el artista, hemos pasado “de artista que hace las cosas a éste artista que hace llegar las cosas” (p.17).

Pero no debemos de olvidar que las prácticas artístico-políticas también se mueven dentro del mercado del arte, es decir dentro de un espacio de poder. Esta situación genera en las obras una despolitización de su contenido. De este modo Rancière (2005) se hace la misma pregunta que muchos otros, en este caso lo hace desde una perspectiva filosófica:

¿Puede el arte seguir siendo un lugar de resistencia, de crítica y oposición sin terminar neutralizado y estetizado, y sin seguir alimentándose, por otra parte, de la periclitada idea romántica del arte? ¿Pueden, además, desarrollarse discursos críticos filosóficos que cumplan con estas desideratas? (p.79).

Para intentar responder a estas preguntas lanzadas por Rancière, y acercarnos a nuestro objeto de estudio, analizaremos una serie de prácticas artístico-políticas que van a desarrollar dos enfoques distintos utilizando la estrategia de la resistencia.

## **1. El binomio estética/política**

En lo que respecta a la unión de las prácticas artísticas y lo político, podemos afirmar que una obra no se califica de política por su contenido, sino por la propia obra política. Es decir, estas prácticas se desarrollan en el espacio de lo común continente de ideologías, culturas y sistema simbólicos, por lo tanto en el espacio de la política. La obra no huye de lo real, del espacio social sino que se integra en él.

La tarea del artista de reconfigurar y redistribuir en el espacio de lo común lugares e identidades, es lo que hace que una obra sea política. Rancière denomina a esta redistribución, estética de la política. En suma, las prácticas artístico-políticas crean un dialogo que habla de cosas comunes, de cosas que ocurren dentro de ese espacio y que atañen a los que lo comparten.

Podemos visualizar esta “estética de la política” a la que se refiere Rancière, en las fotografías de la artista Paula Gortázar, en su serie titulada *Common Spaces* realizada en 2011. Cada una de las fotografías muestra un espacio diferente del Parlamento Europeo. Son composiciones equilibradas, que buscan ángulos rectos y planos horizontales. Los fondos son neutros, lo que proporciona una imagen limpia de los objetos. Estos objetos son mobiliario de oficina, sillas, escritorios, ordenadores, reloj de pared, teléfonos, papeleras y un cuadro de influencias suprematistas. La estética de estos objetos se encarga de difundir la idea de equilibrio económico de la década de los cincuenta. Pero una última fotografía (Fig.1) de la azotea muestra una enorme grieta en la pared, junto a una silla blanca y dos papeleras. Gortázar desvela un deseo en declive que casi se desmorona en la última crisis financiera.

La finalidad de Gortázar es precisamente hacer visible estos espacios políticos. Espacios que toman decisiones que nos atañen a todos y del que no tenemos acceso. La artista, a través de sus fotografías, aproxima éstos espacios al público, en una llamada de atención al ciudadano hacia estos espacios y nos hace pesar en el declive económico. Según Rancière (2005) esta tipología de acciones, son las que intervienen en la división de lo sensible y se aproximan a la estrategia de la sugerencia.



**Figura 1.** *Common Space*, Paula Gortázar, 2011. Parlamento europeo, Estrasburgo. Edificio Louise Weiss, Azotea. Fuente: <http://paulagortazar.com/common-space>

## 2. Poder

Hablar de antagonismo obediencia/resistencia imperativamente nos remite al concepto de poder. En primer lugar, entendemos el poder como algo inmutable, si reflexionamos a lo largo de la historia, el poder ha existido desde que el ser humano habita este mundo. El poder puede cambiar de personajes, aquellos encargados de

ejercerlo, pero su esencia permanece intacta. La fuerza del poder se representa de diversas maneras, dependiendo de qué espacios y sujetos lo engullen. El poder se apropia de un lenguaje visual y conceptual indiscutible, al que, aparentemente, nadie puede desobedecer. Las expresiones de poder se manifiestan mediante vestimentas, símbolos, objetos, lenguajes, arquitectura... Así mismo y respecto a la política, el discurso del poder se legitima mediante estas expresiones. Un discurso del que va a derivar su antagonismo: la resistencia, Rosa Olivares (2017) puntualiza «el poder también está al otro lado, en la propia resistencia a un poder establecido» (p.8).

En este caso y para definir el término poder desde el enfoque de Michel Foucault (2000) comenzamos por lo que él define como política, una actividad humana que vincula intereses de relaciones de poder y las prácticas discursivas que hacen de la política ser lo que es. Chantal Mouffe (2007) coincide con Foucault exponiendo que la política deriva del conflicto y éste, del poder. Según el autor, el poder y el discurso deben estar en mutuo acuerdo para la existencia de la política, donde el discurso conlleva el acuerdo y será el encargado de validar el poder, de legitimarlo y justificarlo.

A lo largo de la historia, el discurso artístico ha estado ligado a este concepto. Ha servido para representar el poder del hombre en sus variadas facetas. En la actualidad, queda claro que los verdaderos poderosos son aquellos que manejan el dinero. Se sitúan por encima de otros poderes como puede ser el judicial, el religioso, el político o el militar. El arte se ha tenido que adaptar a estas nuevas premisas. En este caso, el arte ya no ejerce o representa ese poder como en épocas pasadas, sino que ha sido engullido por éste y se ha convertido en un objeto mercantilizado.

Pero donde se ejerce el poder, se ejerce la resistencia, y dentro del mundo del arte también aparecerá la resistencia a la mercantilización del objeto artístico y sobre todo del objeto crítico. Entran en escena otras prácticas artísticas que se enfocan en reflejar de qué manera se representan hoy ese poder.

### **3. Antagonismo obediencia/resistencia**

Donde habita el poder, tiene cabida la resistencia, Foucault expresa la resistencia como el contrario de obediencia dentro del ámbito de poder. Para Foucault la política es el arte de gobernar, (2000) y para ello debemos de contemplarla desde los antagonismos. En este caso el autor va un poco más allá, puntualizando cuáles son esos determinados antagonismos: Obediencia/resistencia (Foucault, 2001).

Un ejemplo de la puesta en práctica de estos antagonismos, lo podemos ver en los campamentos por la paz que se realizaron en la década de los ochenta en Reino Unido, durante la legislatura del presidente norteamericano Ronald Reagan y en contra de sus políticas militaristas. En concreto *The Greenham Common Peace Camp*<sup>1</sup> (Fig.2) se formó en protesta contra la existencia de misiles nucleares en la base norteamericana. Un grupo de mujeres comenzó a establecer una serie de campamentos en las diferentes

---

<sup>1</sup>Para más información de los videos y fotografías de lo sucedido y de otras diversas acciones de este grupo de mujeres, ver <http://www.yourgreenham.co.uk/> (Fecha de consulta: 10/12/2019).

puertas de la base militar, ante la negación del gobierno de establecer un diálogo de discurso entre ambas partes. A través de estrategias formales y cromáticas, este grupo pintó de diferentes colores a cada una de las puertas. La primera fue la puerta amarilla en 1981, y durante los siguientes años se fueron formando la puerta Turquesa, Índigo, Naranja y la Puerta Pedestre. Cada una de las puertas tenía una delimitación o enfoque diferente. Así se encontraban la puerta de acceso solo femenina, una para artistas, de enfoque religioso o de elementos *New Age*. A esta diferenciación cromática, se unen otras intervenciones artísticas, como integrar fotografías y mensajes en contra del belicismo a lo largo del perímetro de la verja, o *performances* colectivas como sabotear la verja y entrar en el recinto. Estas acciones creaban un juego artístico que relacionaba la reivindicación no violenta con las estrategias de la acción directa. Un juego cromático que aportaba fuerza a los lenguajes de la no violencia.

Este grupo de mujeres confrontaba una acción política desde la responsabilidad, por su parte, de alcanzar una meta: la libertad de decisión. Ellas actuaban con una actitud crítica de enfrentarse al mundo, una actitud que según Foucault (1995) se convierte en «el arte de no ser gobernado de cierta manera» (p. 4).

Una actitud crítica ante la idea de no dejarse gobernar sin resistir. Aquí se enfrenta el antagonismo obediencia, a través de su discurso legítimo y de no violencia, con el de resistencia ante una problemática que no sólo atañe a esas mujeres y su entorno familiar, sino que crece una conciencia social, un compromiso dirigido hacia una acción política que engloba al resto de la sociedad. En suma, es un fenómeno que va más allá del poder del Estado y se legitima en las acciones en ámbitos diversos de la vida cotidiana.

En este caso, la resistencia no niega o neutraliza al poder, sino que le otorga fluidez. Este flujo de resistencia surge de los valores, de las costumbres y tradiciones que podemos definirlo como un flujo social antropológico.



**Figura 2.** The Greenham Common Peace Camp, intervenciones sobre el vallado del perímetro de la base. Fuente: <http://www.yourgreenham.co.uk>

### 3.1.1. Estrategias de resistencia

Respecto a la concepción del poder se ha desarrollado mucho más que la concepción de resistencia. En el campo de las artes el poder se ha diseminado por multitud de caminos. Las estrategias de resistencias surgen para buscar alternativas a esa hegemonía.

Para analizar dichas resistencias nos apoyamos en una serie de ejercicios que expone Néstor García Canclini (2010). En primer lugar, el autor hace referencia a la recepción y el diseño del arte, donde debemos identificar a los actores que participan en esta estrategia. Dichos actores pueden pertenecer al mundo del arte o ser totalmente externos a él, como políticos, inversores, empresarios... Canclini insiste en enfocarlos como parte fundamental junto con el público, dentro de los procesos artísticos. Estos actores son clave para comprender el funcionamiento de las resistencias en la época en la que nos encontramos.

Según Canclini (2010) «los públicos pueden ser no la apertura a lo que en la sociedad existe más allá del arte sino una táctica para reafirmar la autorreferencia y autojustificación de quienes integran el mundo artístico» (p.19). Entendemos que la recepción de la obra debe pasar por un público que la cuestione, aunque la funcionalidad del público no ha sido siempre la de cuestionador, sino más bien la de contemplador. ¿Cómo cambiar estas funcionalidades de los públicos? De lo que denominó “inocentemente” la biennial de Venecia del 2003 la “dictadura del espectador”.

Este cambio, según Canclini no proviene del interior del campo del arte, sino de la re-disposición de las instituciones y de los artistas a los cambios de contexto socio-políticos. Sobre todo Canclini (2010) puntualiza en la «potencialidad estética de los movimientos sociales» (p.19).

Por un lado, la re-disposición de las instituciones de la que habla Canclini, podemos enlazarla con el comienzo del cambio de paradigma institucional. Por otro lado, enlazamos el uso de prácticas colaborativas y participativas en el artista.

Por ejemplo, las propuestas del movimiento de Mayo del 68, no sólo en Europa, sino en otros continentes como en Asia o América Latina, ofrecen un ejemplo de la unión arte-vida y de la potencialidad estética de la que estamos hablando.

La toma de la palabra por los jóvenes tanto en Francia, como en México y en otros países tomo forma ese Mayo del 68. Estos jóvenes reclamaban libertad y una vida mejor para sus hijos y para el futuro. Con sus actos, estos jóvenes dieron ejemplo de una verdadera democracia. Un acto de resistencia civil, un acto de desobediencia, a través de una estrategia concreta: el consenso y la palabra.

Aunque éstos movimientos sociales han acabado reprimidos en la década de los ochenta y noventa o directamente engullidos por el neoliberalismo. ¿Queda algo de esta resistencia? De lo que se cuestionaba Rancière ¿Queda algo del compromiso que emanaban aquellas acciones?

Pensamos que resisten las acciones de protesta, a través de estrategias como la toma de la calle, del espacio público y la utilización del diálogo participativo en un sentido reformulado. Ejemplos de esta estrategia de resistencia es el proyecto *In the Near*

*Future*, (Fig.3) realizado en 2009 de la artista Sharon Hayes. La estrategia de resistencia en este caso, se enfoca hacia prácticas activistas, a través de la apropiación de herramientas de la protesta. Hayes se apropia de una serie de pancartas blancas con letras negras utilizadas en un gran número de protestas famosas en un pasado y contexto diferentes al suyo. Estas pancartas, entre otras decían: “Soy un hombre”, “¿Quién aprobó la Guerra en Vietnam?”, “Acciones hablan más alto que palabras”, “Somos inocentes”, “Nada será como antes”. La artista forma parte de la protesta, portando la pancarta en el espacio público y de forma des-contextual. Es decir, ella se expone en un momento atemporal y en localizaciones distintas pero cargadas de simbolismo. Es un acto de descontextualización de la protesta pero, al mismo tiempo es un acto de memoria, de significación de una lucha. Las pancartas fueron utilizadas en marchas de protesta contra la guerra de Vietnam, o la protesta “I AM A MAN” de marzo de 1968, donde una serie de hombres de color protestaban durante una huelga de trabajadores de limpieza en Memphis.

Esta obra es un ejemplo de la estrategia de resistencia más directa, a través del lenguaje de la performances, la cual se documentó en video de 35mm y se expone en una instalación en 13 proyecciones simultáneas.



**Figura 3.** *In the Near Future*, Sharon Hayes, 2009.  
Fuente: Catálogo Sharon Hayes, 2018, Ed. Phaidon

Otro ejemplo de apropiación de un signo de protesta contra un conflicto socio-político y el uso de estrategias directas, es la obra de Santiago Sierra titulada *No global tour* (Fig.4). Sierra se apropia del “No” gigante utilizado en las movilizaciones sociales por el No hacia la dictadura de Pinochet en Chile de 1988. El *No* de Sierra es una estructura de 3,20 metros de alto por 4 metros de ancho y va colocada sobre la plataforma de un camión. Sierra propuso un *tour* por el primer mundo llevando su *No* a las principales ciudades. La obra de Sierra utiliza la protesta como una herramienta, cargada de resistencia y de simbolismo. Es una forma icónica y cargada de significados sensibles y una palabra en constante movimiento. La obra de Sierra recorrió distritos financieros, zonas industriales, barrios de trabajadores y edificios emblemáticos a lo largo de Europa, EE.UU. y Canadá.



El *No* de Sierra también se transformó en señalética a través de plantillas en el barrio de Lavapiés. El autor autorizó su utilización al colectivo Un Barrio Feliz para reivindicar la instalación de cámaras de vigilancia en el barrio. También se pudo ver en una pancarta gigante en colaboración con otras movilizaciones sociales de ámbito nacional, como en Carabanchel para las jornadas de arte y creatividad Anarquistas.

Otra de las ocasiones donde se pudo contemplar el *NO*, fue en el barrio de Cabanyal, en Valencia ante la problemática de la gentrificación que sufre el barrio. También en otras ciudades Europeas, como en Suecia sobre una lona, o en Francia trazado en una cosecha o en Madrid proyectado sobre las jornadas de juventud con el papa.

Por lo tanto, la obra de Sierra se torna transfronteriza, dónde su contextualización puede variar pero su significado sigue remitiéndose a la identificación de un signo de protesta y de resistencia.



**Figura 4.** *No, global tour*, Santiago Sierra, 2009.

Fuente: [https://www.santiago-sierra.com/200919b\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200919b_1024.php)

### 3.2.1. La estrategia de la resistencia sugerida

El planteamiento del lenguaje político, según Rancière se sitúa en la comunicación, discusión y argumentación del lenguaje político, como una mezcla de argumentos poéticos que se repiten sin cesar. De este modo lo define Rancière (1996):

El dialogismo de la política proviene de la heterología literaria, de sus enunciados sustraídos y devueltos a sus autores, de sus juegos de la primera y la tercera persona, mucho más que de la situación supuestamente ideal del diálogo entre una primera y una segunda persona. La invención política se opera en actos que son a la vez argumentativos y poéticos, golpes de fuerza que abren y reabren tantas veces como sea necesario los mundos en los cuales esos actos de comunidad son actos de comunidad (p.80-81).

Es decir, el uso de estrategias narrativas reiteradas llena el lenguaje político, pero no son comprendidas por todas las partes. Es decir, que podríamos afirmar que son argumentaciones no dialogadas. Observamos este problema en los lenguajes políticos actuales y en algunas prácticas de arte político.

Rancière (1996) coloca a las prácticas artístico-políticas en el punto de mira de su eficacia ante la recepción del público. El uso de estrategias de resistencia directas en un contexto descontextualizado y “limpio” de esa realidad, conlleva un problema hacia la recepción del mensaje. Es decir, estas prácticas retraen al público de su contemplación o simplemente pasan a convertirse en una anécdota. Es lo que les ocurre a las prácticas artísticas militantes que recuerdan a las obras de las vanguardias históricas. La imagen de revuelta y de resistencia directa, nos recuerda a acciones mitificadas de un pasado que ya no tienen interés en el receptor y acaba por cerrarse el diálogo.

Del mismo modo, Canclini (2010) sostiene que las prácticas artístico-políticas que utilizan una estrategia de resistencia explícita, suponen una visión asimilada por el receptor. Estas prácticas pasan desapercibidas, bien por la masiva publicación de imágenes violentas tanto en los medios de comunicación como en el cine y documental, o porque el espectador cree que no pertenecen a su realidad. Podemos aplicar este enfoque a las obras de Hayes y Sierra.

Ante este pensamiento, la artista Teresa Margolles realiza sus obras a partir de la estrategia de la sugerencia, es decir, desde una realidad política no explícita que muestra al receptor una realidad desde un enfoque sensible.

En el trabajo de Margolles, podemos identificar su pasado como trabajadora en la morgue. Ella utiliza el simbolismo como una herramienta para que el cuerpo y su huella cobren vida. Es decir, la artista utiliza el cuerpo muerto de los cadáveres que proviene de las calles de México, de asesinatos, de violencia política y policial, y las huellas que dejan en el espacio público.

A partir de 2006, se produce un cambio en las obras de Margolles, porque se recrudece la violencia en las calles de las ciudades mexicanas. Este hecho hace que la artista introduzca el espacio y la calle en sus obras. Ella misma afirma que el cuerpo se encuentra en la calle, ya no es necesario ir a la morgue para recoger esas huellas en el cuerpo. La calle se encuentra repleta de huellas que van dejando esos cuerpos en vista de todos. Esta visión es decisiva en la elección de estrategias sugerentes, a través de procesos periféricos, que muestran sin mostrar como se pudo ver en la Bienal de Venecia de 2009.

Allí presentó un trocito de realidad mexicana al contexto institucional artístico. Su intervención tuvo como título *¿De qué otra cosa podemos hablar?* (Fig.5) La obra consistía en un proceso de recogida de sangre de los cuerpos asesinados en las calles de la frontera del norte de México<sup>2</sup>. Después ella pintó unas telas de varios metros con esta sangre y se colgaron en el Palacio Rota Invancich. Cada día que pasan las obras expuestas, el suelo es lavado con una mezcla de sangre y agua. Así lo describía la propia artista (2009) «la idea partió de la pregunta ¿quién limpia las calles de la sangre que deja una persona asesinada? Cuando es una persona, podría ser la familia o algún vecino, pero cuando son miles ¿quién limpia la sangre de la ciudad?» (p.89).

---

<sup>2</sup>Nos centramos sobre todo en las ciudades del Paso, Tijuana y Monterrey y Ciudad Juárez.

La estrategia sugerente de Margolles se potencia con la introducción de procesos sensoriales y perceptivos derivados del olor a sangre y de los registros de entrevistas a testigos de los incidentes. Para acentuar la crítica de la obra, el día de la inauguración se repartieron tarjetas (tipo visa) donde el formato, la imagen y el texto se relacionaban con el contexto y el tema de la obra. En una cara de la tarjeta aparecía el logo de la Bienal con un texto “Persona asesinada por vínculos con el crimen organizado”, tarjeta para picar cocaína”. Por el otro lado aparecía una imagen de un rostro quemado y golpeado.

A partir de este punto, observamos la utilización de las dos estrategias de las que veníamos hablando. En primer lugar, la estrategia de la sugerencia nos muestra la violencia en las calles del norte de México de manera no explícita. Ese contexto aparece a través de procesos perceptivos, donde la imagen y los olores transportan al receptor a un contexto desagradable y de conflicto. En segundo lugar, la estrategia directa se muestra en las tarjetas, Margolles utiliza una visión explícita de la imagen de violencia con el fin de descontextualizada dentro de la Bienal.

En suma, la obra de Margolles revela un trocito de realidad de México al resto del mundo y situarla dentro del museo, pone a prueba a la propia institución y al público.



**Figura 5.** *¿De qué otra cosa podemos hablar?*, Teresa Margolles, 2009.  
Fuente: Catálogo del Pabellón de México. 53 Exposición Internacional de Arte.

En otra de sus obras titulada *Ajuste de cuentas*, (Fig.6) podemos ver con más fuerza esta estrategia sutil. La pieza se compone de una serie de 21 joyas que realizó con los trocitos de cristales recogidos en las calles de las ciudades del norte de México. Estos cristales pertenecían a los coches de las personas que habían sido asesinadas por el conflicto del narcotráfico. Estos trocitos de cristal eran incrustados en joyas de oro de 18 quilates, las cuales Margolles dio forma de anillos, colgantes y pendientes. Las piezas se convierten en un juego entre el conflicto, el poder y el fetiche, un mecanismo de sugerencias, de estrategias simbólicas y sutiles. Este juego reclama una contemplación más allá de lo visualmente expuesto. Reclama al público una mirada contextual no del espacio, sino del conflicto al que hacen alusión.

Para traducir este contenido sensible, Margolles utiliza una metodología que parte del proceso de la observación de la escena. Desde la perspectiva íntima de la familia, la artista escucha para poder introducir en sus obras esa perspectiva personal e íntima. La estrategia de la artista es traducir estos registros a través de la imagen sugerida. Al igual que se plantea Canclini, nosotros nos cuestionamos si podría derivarse una eficacia en el enfoque de lo sensible, de lo sugerido y de lo no evidencial, en las estrategias de las prácticas artístico-políticas que ayudan a los flujos de resistencia. Como se pregunta Canclini (2010) « ¿Puede ser la inminencia o la sugerencia el recurso para el visitante de un museo o una bienal no se apure como quien hojea una revista *fashion*, o como el lector ansioso por dar la vuelta a la página ante la crueldad en la información policial? » (p.26).

En el caso de Margolles, la estrategia de la sugerencia desvela una denuncia y visualización de una realidad local en lo global. De cierta manera, la artista consigue evidenciar otras conexiones con conflictos similares en espacios totalmente diferentes, o a-culturales. Como Canclini (2010) afirma «Quizá su especificidad reside en este modo de decir que no llega a pronunciarse plenamente, esa inminencia de una revelación» (p.27).



**Figura 6.** *Ajuste de cuentas*, Teresa Margolles, 2008.

Fuente: <http://artpulsemagazine.com/teresa-margolles-21-scores-settled-malverdes-jewelry>

## CONCLUSIONES

En el presente, la paradoja que existe en el arte supuestamente político, es que se convierte en un elemento sustitutivo de la propia política, ya que ésta poco a poco va perdiendo fuerza y credibilidad en la ciudadanía. De este modo, los artistas a través de sus lenguajes y procesos actúan como elementos participativos de la política ciudadana, o al menos comparten algunas de sus competencias.

En suma, de esta manera no pretendemos reducir las opciones únicamente a la “opción entre resistencia y domesticación de la subversión estética” -un debate abierto por los Estudios Culturales en la comprensión de los cambios que ha tenido lugar a lo largo de la historia del arte-. En nuestra opinión, sí quedan resquicios que cumplen una funcionalidad política dentro del espacio de lo común. La problemática o la cuestión surge a partir de la idea de ciertas acciones de resistencia domesticada y de

estetización política. Prácticas que han sido vendidas al consumidor como un modelo actual, como una campaña de marketing político. Un modelo vacío en su mensaje de origen, adaptado al lenguaje de la cultura hegemónica.

En conclusión las prácticas artístico-políticas que se enfrentan al antagonismo obediencia-resistencia, lo hacen desde dos enfoques diferentes. El objetivo de estos dos enfoques es el mismo: visualizar las estrategias artísticas que ayudan a los flujos de resistencia. Pero su diferencia radica en la eficacia hacia la recepción de los públicos. El primero, utiliza la estrategia de resistencia directa donde hemos concluido que la obra puede pasar desapercibida. El segundo enfoque, utiliza la estrategia de resistencia inmanente, donde concluimos un mayor acercamiento y percepción visual de esos detalles que aumentar el valor y la importancia de las prácticas artístico-políticas en la sociedad.

Respecto a la postura de Canclini, él también plantea la idea del favoritismo que puede alcanzar una manifestación visual cuando se le rechaza. Puede ser este rechazo, una pieza clave para dar visibilidad y difusión a las producciones. ¿Son resistencias o es una apropiación de ésta a cambio de fama?

En definitiva, desentrañar si estas prácticas artístico-políticas pueden desempeñar una funcionalidad política en el espacio de lo común es un trabajo para nuestro presente. Son cuestiones que permanecen abiertas y en continuo debate.

## FUENTES REFERENCIALES

Canclini, N. (2010). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Estudios Visuales* n°7, pp-16-37.

Foucault, M. (1995) Crítica y Aufklärung [“Qu’est-ce que la Critique?”]. *Revista de Filosofía-ULA*, número 8, pp.5-30. Recuperado de 19 de diciembre 2019 de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15896/1/davila-critica-aufklarung.pdf>

Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. M. Morey (Trad.). Madrid: Ed. Alianza.

Margolles, T. (2009). ¿De qué otra cosa podemos hablar? Catálogo del Pabellón de México. 53 Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia, México – Barcelona, RM – Instituto Nacional de Bellas Artes – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Difusión Cultural (Universidad Nacional Autónoma de México) – Instituto Sinaloense de Cultura – Patronato de Arte Contemporáneo A. C.

Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Ediciones Fondo de cultura económica.

Olivares, (2017). La ideología de las cosas. *Exit-Imagen y Cultura, volumen (65)*, 8-17.

Rancière, J. (1996). *El Desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Thompson, N. (2012). *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Nueva York: Creative Times Book, The Mitt Press.