

reseña

Orianómada. Del fotoperiodismo al activismo fotográfico global. La fotografía de Oriana Elicabe

por Tomás Caballero Roldán

«Pero como quiera lo hicimos porque es nuestro modo que lo que decimos pues lo hacemos, porque si no, pues entonces para qué vamos a andar diciendo si luego no hacemos. [...] Porque nosotros pensamos que un pueblo que no vigila a sus gobernantes, está condenado a ser esclavo, y nosotros peleamos por ser libres, no por cambiar de amo cada seis años.»

Sexta Declaración de la Selva Lacandona,
Ejército Zapatista de Liberación Nacional,
México, Diciembre de 1995

El arte político y la fotografía en el mundo contemporáneo: el problema de la representación

Walter Benjamin observó en 1935 cómo se plasmaba el inconsciente óptico en la fotografía: ésta captaba y reflejaba lo que el ojo no ve, se ocupaba de instantes irrepetibles, aunque reproducibles, tanto en su versión comunicativa como artística, y era el espectador quien se convertía en el activador de los efectos inconscientes y no previstos siquiera por el fotógrafo en la obra. Benjamin detectó también el problema de este ambiguo mecanismo, y su posible reducción: si la obra fotográfica es un punto de vista sobre un hecho, cualquiera de sus versiones puede hacerse pasar por el hecho mismo mediante algún tipo de estetización de la imagen, de manera tanto mágica como dramática, colapsando su multiplicidad y su devenir en un símbolo, mediante la instrumentalización del shock y la prestidigitación. Ése era el problema de la manipulación que ya viera en el futurismo y en el fascismo, con su potenciación de la evasión o su manipulación del terror.

Pero asimismo, tomando como ejemplo la «ventana discreta» de la fotografía de Henri Cartier-Bresson, esa misma multiplicidad del inconsciente óptico nos muestra lo lejos que la “buena fotografía” puede estar de la prensa, la televisión y los medios de manipulación de masas: la fotografía contiene todo un crisol de puntos de vista inmanentes, susceptibles de despertar las interpretaciones potenciales del lector, su materialización concreta de excedencia de ser. Y, del mismo modo, también incluye la potencia de las sutiles sugerencias intuidas por el fotógrafo, en su capacidad de superar la reducción representativa de la imagen mediática. Si la fotografía consigue seguir conectada con su fondo y, con ello, con el fondo de la multiplicidad del público, la potencia y el tesoro memorístico de la sociedad quedan abiertos y a disposición de la sociedad misma, como su campo constitutivo virtual.

En *Sobre políticas estéticas*¹, Jacques Rancière plantea el intento del arte contemporáneo de ampliar el espacio político que la política tradicional no es capaz de incorporar en su discurso: «En lugar de la división social simbólica, tenemos la exclusión no simbólica, [que] se manifiesta a partir de ahora en fenómenos de frustración, de violencia y de puro rechazo del otro. Esta configuración consensual [...] solicita, de diferentes maneras, la intervención del arte. [...] la figura del excluido [...] tiende a ocupar el lugar antiguamente reservado al pueblo como destinatario del arte. El pueblo era una figura doble: a la vez una entidad política, perteneciente a la configuración disensual de la comunidad, y una categoría social: la masa de aquellos que ignora-

¹ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

ban el arte y a los que éste debía hacerse sensible. El excluido hoy reduce esta dualidad a la simple figura social de aquel que está fuera y al que el arte debe contribuir a meter dentro»². Esta necesidad ha cristalizado en el movimiento de arte activista contemporáneo, caracterizado por su intento de «hacer visible» todo aquello que la política consensualista de la globalización excluye a diario, así como por dar espacio de representación y de autorrepresentación a todos aquellos individuos, colectivos y pueblos que son minorías deslocalizadas y oscuras por los intereses económicos y políticos de las grandes corporaciones y de los estados poderosos.

En este contexto podemos ubicar el trabajo de Orianómada³, y el estilo fotográfico que practica. La transformación que se ha producido en el ámbito de la práctica fotográfica en las últimas décadas fluye en el conjunto de sus fotografías, en su recorrido desde el fotoperiodismo al activismo. Para hablar de su trabajo, o más bien para mostrar algunos de los campos en los que trabaja (pues de hecho renueva constantemente sus temas), podríamos volver de nuevo a Jacques Rancière, en su clasificación de los tipos de deslizamiento del arte contemporáneo: Rancière habla de «el juego, el inventario, el encuentro y el misterio»⁴. Para empezar, podríamos iniciar el recorrido por el último de ellos, el misterio, pues precisamente éste puede poner en contacto el trabajo de Oriana Eliçabe con la tradición estético-política de la fotografía, y servirnos también de punto de partida para acercarnos al resto de su trabajo desde la negación de la representación tradicional.

La autora: el clic de la fotógrafa y el misterio de la intimidad

El pincel del fotógrafo es su cámara, con él puede construir un centro para la imagen o respetar la dimensión compleja de lo fotografiado: hacer callar ciertos elementos o dejar hablar a todo lo que aparece en ella. Lo primero se lleva a cabo cerrando los límites visuales; lo segundo, dejándolos abiertos. Lo primero rompe el equilibrio entre los planos del autor, la obra y el público, y lo segundo permite una respiración que circula entre ellos. En el desarrollo de su trabajo como fotógrafa de prensa en Chiapas, Oriana Eliçabe llevó a cabo una recuperación de la imagen basada en el respeto ético y político del modelo. Frente a la fotografía de prensa que necesitaba retratar con rapidez y avaricia la violencia de los acontecimientos, la fotógrafa trató de recuperar para la imagen la visibilidad que los medios oscurecían, la sencillez íntima y colectiva que los medios distorsionaban y espectacularizaban. Ante el shock del impacto fotográfico, se planteó la protección de la escena, resguardar la profundidad de un pueblo en la hondura de su empeño, su silencio y su duelo, evitar que se desnudara su intimidad con esa transparencia excluyente que no deja ver nada y lo invisibiliza y ciega todo.

Era necesario trabajar al servicio del contenido visual de lo fotografiado, más que al servicio de la



El subcomandante Marcos y el comandante Tacho en la selva Lacandona (1997). Ambos aparecen camuflados en la imagen. Su anonimato queda protegido y en ese compromiso les acompaña el color y la textura de la imagen: "Todos somos Marcos".

² *Ibid.*, pp. 59-60.

³ Oriana Eliçabe. <<http://www.orianomada.net/>>, <<http://www.flickr.com/people/orianomada/>>, <<http://www.myspace.com/orianomada>>, [Webs consultadas en mayo de 2009]

⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 46.

urgencia o de la funcionalidad de la noticia: «Creí que mis fotos servirían para contar lo que allí sucedía, al tiempo que me di cuenta que no era tan fácil. Pero el intercambio de palabras con milicianos e indígenas de la región en esos largos tiempos de espera bien conocidos por la prensa, la lectura de comunicados que contenían una gramática diferente y la experiencia de ver esos postulados en lo real, me enseñó que la política sólo se podía vivir, no contar, heredar o inculcar. Así fue entonces, como en la selva Lacandona, curé mi alergia a esa maltratada palabra [*política*]»⁵. Su objetivo final era una huida del sensacionalismo y un compromiso ético-político con la devolución de las imágenes a sus remitentes y destinatarios originales, de modo que estos pudieran participar en su autorrepresentación.

Tomemos como ejemplo el duelo, ese acto privado, íntimo, silencioso, el de las imágenes de los seres perdidos, que deben ser custodiadas por la retina de los que están cerca y elevadas al mundo desde la base de quien siente la pérdida: «Ningún cuerpo masacrado debería ser objeto de recreación visual, aún con las mejores intenciones; ninguna imagen debería abstraer o aislar el cuerpo de un hombre muerto para convertirlo en símbolo genérico»⁶. «Más de una vez el mate matutino me supo más amargo que de costumbre, al encontrar una de “mis” fotos con un epígrafe que engañaba al lector y me hacía sentir, en cierta forma, una traidora a mis ideas»⁷.

Así, su forma de trabajar se apoyó en la conversación con los personajes que fotografiaba: esa actitud les dejaba participar en la escena⁸. Y, de alguna manera, continuaba con ello la filosofía de táctica guerrillera que experimento en la Lacandona: «no una conciencia de solidaridad rancia y pasiva, sino todo lo contrario, un ansia de coparticipación, rompiendo los estigmas del indígena desvalido y haciendo protagonistas a personas de todas partes del mundo». Oriana Eliçabe era consciente del subjetivismo de sus fotografías, pero precisamente eso formaba parte de su activismo documental: elegir el enfoque, no para enfatizar un solo aspecto del personaje en perjuicio de otros, sino para facilitar que su subjetividad conectará con la del personaje fotografiado, en un acuerdo mediado por el diálogo visual.

Esto explicitó su trato personal con la realidad y estableció un respeto por los personajes de sus fotografías. En sus trabajos, casi todos los personajes aparecen en primer plano ataviados con el *paliacate*⁹, y muchos otros se confunden con el fuera de campo de la fotografía, casi en los límites de su encuadre, confundidos con



Muerte fuera de campo. Oriana Eliçabe. El 10 de junio de 1998 se produjo la detención de 7 jóvenes en el poblado Unión Progreso de los Altos de Chiapas. Tres días después, el ejército devolvió los cadáveres casi irreconocibles. Esta fotografía es una elipsis del horror y un homenaje a la experiencia continua del presente llevada a cabo por el pueblo de Chiapas.

5 Oriánomada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [Web consultada en mayo de 2009].

6 Marcelo Expósito. «Imágenes de la resistencia global: nadie sabe lo que un cuerpo puede», en: www.flickr.com/photos/orianomada/sets/1121761 [web consultada en mayo de 2009]

7 Oriánomada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [web consultada en mayo de 2009]

8 Para Oriana Eliçabe era esencial un respeto por el personaje, tanto como un conocimiento directo de parte del personaje sobre las reglas que explicitan qué se podía ver de él en la fotografía.

9 Pañuelo o pasamontañas zapatista.

el espacio que les protege de la violenta transparencia y les une en el fuera de campo con su grupo. El fuera de campo expresa fidelidad hacia el personaje, garantiza la protección de su intimidad. Y del mismo modo, invita a que la fotografía se extienda afuera de sus márgenes, hacia los tejidos de la solidaridad guiada por la adherencia colectiva. El proceso no va ya exactamente del concepto al ejemplo visual, a la coartada de un texto anclado por completo en el centro de su ilustración, ajeno a la reflexión y el debate, sino desde el instante visual al concepto expandido del receptor, dejando que la imagen se pierda y conviva en el discurso común¹⁰. Estas fotografías de Chiapas se convierten al final en una gran máscara que cubre la intimidad de los personajes, en un escudo que proyecta el concepto hacia su exterior en todas las direcciones, sin herir al objetivo, sin violar la intimidad ni la autonomía del retratado, salvaguardando su inmanencia, pero haciéndola visible.



La tierra es el límite del trabajo y de la transformación social. El espacio natural es el marco en el que conectan el fuera de campo, la intimidad y el proyecto íntimo del pueblo.

El acontecimiento, el inconsciente y la memoria: el encuentro

Lejos de la objetividad y de la verdad, la presencia de lo representado en la fotografía es fantasmal, irónica, y su sentido es perceptible pero no acotable, es decir, que supera todo lo que deja ver. El segundo de los tipos de deslizamiento que nos sugiere Rancière nos conduce al *punctum* barthesiano y nos lleva fuera de la imagen, a



Caravana zapatista. Oriana Elicabe

otra dimensión a caballo de lo inmediato y de lo mediato¹¹. En uno de sus textos, Rosalind Krauss nos transmite que la fotografía permite percibir lo invisible al ojo pero no lo imperceptible, algo que, por lo demás, sería ilusorio¹². Por esa razón compara la fotografía con el psicoanálisis, pues la fotografía hace con la visión lo mismo que el segundo hace con el inconsciente: lo desvela. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes replanteó esta idea sólo esbozada por Benjamin¹³ y después desarrollada por Krauss y otros. En la fotografía se da la irrupción de algo que nos turba y conmociona, su imagen es la cáscara vacía de una ausencia que no se puede atrapar y que siempre está ahí. Ésa es su potencia creadora: su "ser dos", como decía Godard.

¹⁰ «Misterio, en arte, no quiere decir enigma, como tampoco misticismo. [...] el misterio pone el acento sobre el parentesco de los heterogéneos. Construye un juego de analogías por el que éstos ponen de mani-fiesto un mundo común en el que las realidades más alejadas aparecen como talladas en el mismo tejido sensible.» Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 51.

¹¹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, 2003, pp. 56-57.

¹² Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997.

¹³ Walter Benjamin, «La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica» y «Pequeña historia de la fotografía» en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pretextos, 2005.

Por el contrario, los medios de comunicación usan la fotografía (entre otras técnicas) para producir precisamente un definitivo efecto de ocultación de los aspectos menos visibles de la imagen, mediante la ilusión representacional. Hacen, de “dos”, “uno”. Las políticas comunicativas llevan a cabo una sobrestimulación del ojo (común a la ficción y a la literalidad informativa) que, en terminología barthesiana, supondría una genitalidad del texto, más que una experiencia sensible de éste, es decir, una sustitución del placer o del dolor más amplios, en favor de un placer calculado y directo, industrial y comercializable. Desde el punto de vista representacional, esa sobrestimulación acentuaría la patología del *voyeur*, más que el gusto y la potencia inmanente del contemplador abierto y comprensivo. Los medios de comunicación masivos nos enfrentan violentamente con lo que vemos (incluso con el horror) y con lo que no vemos (el deseo), empujándonos a una ansiedad visual y a un ansia de satisfacción directa en el interior de unos lugares vacíos e ilusorios donde lo único que se determina es el sentido de lo superficial, lo obvio y lo banal, lo horrible y la angustia, en un universo de impotencia.

Ese hecho plantea un problema estético-político: el recurrente problema de la representación al que las propias vanguardias del siglo XX colaboraron con el oscurecimiento y la invisibilidad (metonímica o metafórica). Según Lyotard, la vanguardia se preocupó tanto por el «sucede» que terminó por devaluar el acontecimiento, el suceso mismo, en su intento de acceder a él¹⁴. De alguna manera, quiso anticiparse al tiempo y acabó suprimiendo su acontecer, su emergencia. Los vanguardistas sustituyeron el juego por su vaciamiento, y junto a la huida que proporcionaban la ilusión ficcional y el voyeurismo clásicos, fetichizaron la presencia y la envolvieron en algo completamente ajeno: la desmaterialización y la formalización. Para Lyotard es muy importante «hacer ver lo que hace ver, y no lo que es visible», pues el sentimiento subliminal no se queda anclado en el objeto, sino que está justo en el espacio donde pueden «suceder» los acontecimientos: «la metafísica del capital [es] una tecnología del tiempo [...]. La tarea vanguardista sigue siendo deshacer la presunción del espíritu con respecto al tiempo»¹⁵.



Manifestaciones de Génova. Orianómada

Pues bien, uno de los objetivos del activismo artístico desde los años sesenta ha sido paliar el ritmo de neutralización de los acontecimientos dictado por los medios de comunicación. Desde las movilizaciones de Seattle, en 1999, y con la emergencia de las diferentes vertientes del movimiento antiglobalización, incluido el zapatismo, late la importancia de la idea de «autorepresentación», y sus correspondientes manifestaciones en forma de guerrilla comunicativa: «El movimiento antiglobalización, inspirado en el zapatismo, se autorrepresentaba, creaba su propia iconografía a través de sus medios»¹⁶. El activismo de los años setenta y el de algunas tendencias de neovanguardia o vanguardia autocrítica han terminado cristalizando en las actuales tendencias globales. El arte suculento de hoy es el que permite que la obra respire en todas las direcciones: es posible que no se puedan ver a la vez el «conejo» y el «pato» wittgensteinianos, pues enfocar

¹⁴ J. F. Lyotard, *Lo inhumano (charlas sobre el tiempo)*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998: «Al interrogar el sucede que es la obra, el arte de vanguardia abandona el papel de identificación que la obra desempeñaba precedentemente con respecto a la comunidad de destinatarios. [...] resulta posible la confusión entre lo que interesa a la información y el dirigente, y lo que es cuestión de las vanguardias: entre lo que sucede, lo nuevo, y el ¿sucede?, el *now* [...] se cree expresar el espíritu del tiempo, cuando no se hace sino reflejar el del mercado».

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Orianómada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [Web consultada en mayo de 2009]

uno supone perder de vista el otro (que el significado se apodere del acontecimiento), pero entre las imágenes fluye tiempo y lenguaje, y una imagen no puede neutralizar los puentes entre los juegos, precisamente porque el puente entre ellos permite el paso desde la visión al acontecimiento. Los puentes han de quedar abiertos: Rancière señala la importancia de aguzar, mediante el juego, nuestra «percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado». En una sociedad abocada al consumo de signos, la única subversión que queda es suspender el «sentido del protocolo de lectura de los signos»¹⁷.

El juego del encuentro

En la actualidad, el segmento crítico que más ha revolucionado el concepto de representación es, por tanto, el arte activista. Éste sigue una pauta basada en la estética relacional y en las performances del arte conceptual, las instalaciones e incluso el pop, pero sin llegar a la eliminación del acontecimiento. La idea tendría que ver con el concepto de encuentro de Rancière: el artista relacional, según él, pretende «establecer una relación imprevista [...], ya no objetos, sino situaciones y encuentros [...]». No es tanto a un exceso de mercancías y de signos a lo que quiere responder el arte, como a una falta de vínculos». Lo que habríamos perdido no serían las formas de civilidad, «sino el sentido mismo de la copresencia de las personas y de las cosas»¹⁸. Hay una vuelta a la política, por tanto, pero con un equipaje neovanguardista y postindustrial, antiglobal. Ninguna imagen debe ser intocable, ninguna imagen puede estar cerrada u oscurecida, invisibilizada: la denuncia será intrínseca a la representación, no externa; la lucha será táctica y no estratégica; en el modo de la huella y del indicio, pero no apoyada en la violencia pautada o en la apariencia del símbolo, ni instrumentalizada por el shock. La crítica lo será por saturación, descontextualización, excedencia o reapropiación del símbolo.

Tradicionalmente, las relaciones políticas verdaderas eran las económicas, y el arte político era sólo aquel que estaba al servicio de la política, y no tenía la política inmanente en su forma. Hay teóricos activistas como Marcelo Expósito, por ejemplo, para quienes *La esfera pública* de Habermas margina los símbolos plebeyos en favor de la gran esfera pública. En contraposición con la universalización de los símbolos, opinan que toda obra es política, hasta el punto de distinguir una carga simbólica para cada grupo social: los símbolos no son cerrados, y cada movimiento crea los suyos, que les sirven para responder a la necesidad de las personas que los forman y para reforzar los lazos singulares que existen entre sus integrantes. Por tanto, puesto que los símbolos no son sólo ideología, sino también llaves, puesto que no sólo sirven para comunicar experiencias y para poner en comunicación a quienes las experimentan, sino también para constituir estas relaciones en su singularidad concreta, desde una autoconstitución material, es necesario siempre un cierto «cuidado de sí» en los símbolos¹⁹.

Cualquier simbología puede revertirse mediante la reapropiación por parte del poder; por ello es necesario que los símbolos estén abiertos a su excedencia y estén en contacto con su genealogía y con su base representacional. La política no hace político al arte, sino que éste conlleva directamente una política en su manifestación



Iconografía zapatista
Oriana Eliçabe

¹⁷ Rancière, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁸ Rancière, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹ El *paliacate* zapatista es un ejemplo clave de símbolo que constituye a todo un movimiento: «Todos somos Marcos» es una máscara que se ha convertido en la bandera de un movimiento. Hay además ejemplos muy ilustradores de deconstrucción y reapropiación de símbolos por parte de los nuevos grupos activistas y políticos: por ejemplo, en un momento de las negociaciones de la Caravana zapatista de 2001, el subcomandante Marcos sacó una bandera mexicana de su pecho, en un alarde de patriotismo deconstructivo y haciendo una reapropiación del símbolo nacional mexicano.

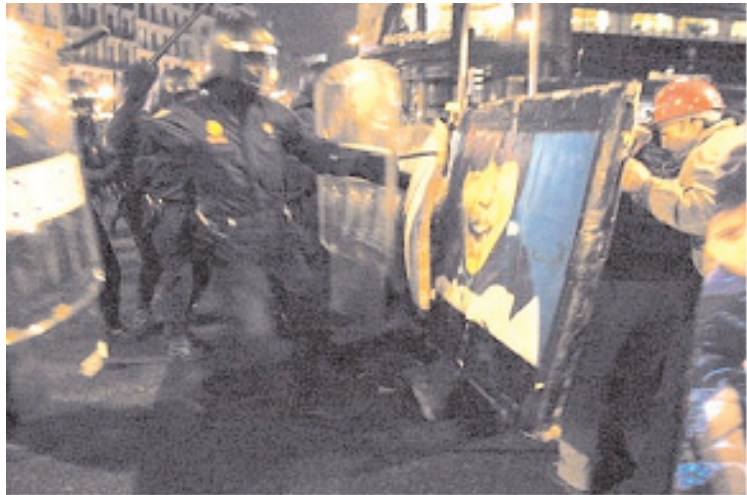


Descanso de los manifestantes antes de las manifestaciones contra el G8. Génova. Estadio Carlini

nada, sólo se convertirán en meros dinamizadores del proceso; por otra parte, si es un simple proceso explícito de convencimiento, terminará el ciclo con el convencimiento del receptor, y ahí morirá. Como práctica procesual, por el contrario, el activismo político ha de reaccionar contra un poder y una representación contemporáneos ya familiarizados con las tendencias procesuales, y cuyo actual instrumento de síntesis y organización es precisamente ése²⁰. Si la obra o el proceso son abiertos y apuestan por un público que haga de base y de sostén, y no sólo de activador y de multiplicador, es muy posible que el arte activista respire y pueda reconducir la crítica a la invisibilidad y construir nuevas madejas de relaciones. Es posible que esa sea la razón por la cual los movimientos activistas apuestan por una intervención en el ritmo del orden visual, más que por un dominio del orden conceptual o racional: su efecto no es una representación simbólica sobre la cual discutir, sino una pugna semiótica que disloca los conceptos y abre sus manifestaciones; un fenómeno meteorológico o una catarsis cuyo efecto no es la discusión, sino una lucha de intermitencias.

En 2001, Oriana Elicabe llegó a Barcelona, y según ella la ciudad bullía, mucha gente quería sorprender al Banco Mundial, en un activismo que incorporaba en su seno a «diseñadores, videastas, fotógrafos, algún sindicalista, artistas, techies y gente proveniente de los movimientos sociales»²¹. Esta fecha marcó su integración en el ya célebre movimiento de *Las Agencias*, un «laboratorio de ideas y haceres [donde se veía al] arte y la política mezclados en su

comunicativa, en su configuración de realidades y en su posibilidad de transformación de la sociedad. El nacimiento de un símbolo surge ya politizado y transcurre con el transcurrir y en la interacción de la política. Del mismo modo, según Expósito, el artista desaparece para convertirse sólo en el detonante de un proceso. El momento del arte es justo la ocasión en que el artista actúa y el participante o el espectador experimentan y multiplican el proceso. Pero, haciendo una pequeña salvedad, para que esto no se convierta en fugaz y pasajero, en una simple catarsis, el receptor debe ser parte productora en el proceso, y para ello es absolutamente necesario que la obra cumpla ciertos requisitos estético-políticos. Si la obra es un simple producto, aunque sea procesual, el activismo y el arte no solucionarán



Representaciones golpeadas / visibilización de la represión global. Manifestaciones contra la guerra de Irak. Madrid. Indymedia.

²⁰ Según la evolución de la teoría foucaultiana del poder, éste ya no funcionaría como poder disciplinario, sino como poder seductor. No obligaría (por la fuerza) o convencería (por la información), sino que vehicularía la libertad de elección: las relaciones de poder «que estamos analizando [...] pone[n] en juego relaciones entre individuos», «El sujeto y el poder», en: Brian Wallis, *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, pp. 421-436.

²¹ Oriánomada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [Web consultada en mayo de 2009]

máxima potencia, irreverentes, deseosos. Cada uno desde su individualidad aportaba al colectivo. Éste a su vez, sumaba y compartía conocimientos a partir de los talleres, construyendo una respuesta colectiva a la imposición de formas culturales, estilos de vida y económicos»²². Dentro de esta experiencia se adentró en otras maneras de distribución y aplicación de la fotografía, formas en que la fotografía no quedara en la mera representación y se orientara más bien a la guerrilla de la comunicación. Su trabajo colectivo con «Los Invisibles», por ejemplo, consistió en la edición de unos escudos antiantidisturbios en los que aparecían imágenes de personas invisibles para el poder, que serían después simbólica y visiblemente golpeadas en las manifestaciones, vistas ahora bajo los focos y las cámaras de la ciudad. Un ejercicio de visibilidad de la violencia contra las mujeres zapatistas, los inmigrantes y las madres lesbianas, protagonistas de sus anteriores series²³.

Tras su experiencia en Las Agencias y Yomango, con gente de diferentes disciplinas en un cóctel de conocimientos «donde la no especialización o la no profesionalización eran la aceituna que daba singularidad», Oriánomada sostiene que el proceso creativo más eficaz incluye la creación colectiva, procesos de trabajo abierto, talleres y un ulterior proceso de creación multitudinal (en una clara gramática negriana)²⁴ que sortean los anteriores inconvenientes representacionales. Por tanto, estamos en un activismo que se apoya más en la materialización colectiva de los deseos que en la racionalización individual de éstos. En último extremo, genera una creatividad compartida, no un espectáculo, sino más bien un rescate de la estetización y de la banalidad que nos sacan, desde el consumo y la determinación, hacia la actividad, y, desde la pasividad, hacia la puesta en común de los signos: «La distancia tomada ayer con respecto a la mercancía se invierte ahora con propuestas de proximidad nueva entre las personas, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales»²⁵. Este tipo de estética relacional conectaría con el otro lado de la representación, desplazándose desde el juego hasta el encuentro: la representación se recontextualizaría saliendo con ella a la sociedad, procesualmente o dándole la vuelta, o de ambas formas a la vez.

El arte activista contiene una estética que habla de lo político desde el arte, sin neutralizar ni lo uno ni lo otro, activando ambas vertientes. Un ejemplo de cómo están conectados ambos ámbitos son sus medios expresivos: precarios y orientados a contextos no masivos. Actuando en puntos de la calle cuya repercusión es individualizada, para ocupar su espacio, pero sin intentar reproducirlo.

Esa es la opinión de teóricos como Gregory Sholette, para los cuales el activismo se convierte en una pugna por los símbolos, por la visibilidad y contra la invisibilidad, sin pretensiones de dominación desde lo masivo o el misticismo del valor, sino en dirección a los enlaces grupales. No es difícil convertir el activismo en una mera representación del activismo, pues el poder político reclama sus símbolos para su reproducción y su control masivos. Precisamente por ello conviene ser consciente de cómo descentrar esa diferenciación que tiende siempre al consumo y a la moda exclusiva y diferenciadora (en grado de valor y de extensión social, pero no en calidad autorrepresentativa). El objetivo no es ser más rápido que el poder, sino materializar enlaces productivos. Los estilos son tomas de posición (rappers, punks...) cuyos símbolos estetizados o banalizados por el poder, mas allá del estilo y de su diferenciación indivi-



Brebaje Man, MC del grupo cubano de Hip Hop *Explosión Suprema*.
Oriana Eliçabe

²² *Ibid.*

²³ «Con los plotters se buscaba no solo hacer una “exposición móvil” de personas o grupos invisibles para la sociedad, sino darle un uso práctico, como detener los gases lacrimógenos o las pelotas de goma en una posible carga policial. Pero también era el utilizarlos para poder producir otras imágenes (en cierta forma controlada por nosotros) de lo que podrían reproducir los mass media en sus periódicos. Por ejemplo un porrazo de la policía en la cabeza de una mujer zapatista, una lesbiana o un niño inmigrante hacía visible la represión que el poder ejerce sobre estos sectores sociales. Esta idea sale de un proceso colectivo, no de mi misma: en los talleres de Las Agencias con los Invisibles. E incluye el trabajo y la colaboración de diferentes agentes» Oriana Eliçabe (Conversaciones de Tomás Caballero con la artista)

²⁴ Toni Negri, *Arte i multitud*, Madrid, Trotta, 2000.

²⁵ Rancière, *op. cit.*, p. 50.



Don Quijote postindustrial. Oriana Eliçabe

dualizada o universalizada, han de ser reapropiados por los artistas en lo singular que se materializa en forma de colectivo. «En esta nueva topografía mundial de la información, el arte y el entretenimiento, incluso la apariencia y el lenguaje de la disensión se convierten en material de origen para imágenes gráficas, espectáculos públicos y moda, donde la apariencia de oposición se integra en un espectáculo para mayorías [...]. Hoy en día, la cuestión que se plantea no es qué estrategia artística “transgresora” podría funcionar contra un sistema que imita activamente a sus adversarios, sino cómo reencuadrar nuevamente una práctica artística crítica en un programa político y social más amplio. [...] Tal vez la mejor respuesta a este nuevo y errático terreno consista

en depositar menos fe en el potencial *armador* o *trasgresor* intrínseco del arte y en su lugar tratar la cultura visual como un *componente de otras iniciativas sociales*, incluidos el activismo político, la educación pública y la batalla por el acceso al espacio público como tal»²⁶.

El encuentro como obra: la acción, el proceso, la fotografía participante



Manifestaciones antiglobalización en Bruselas. Oriana Eliçabe

El activismo, por tanto, tiene que ver con una acción deslocalizada e improvisada que busca aprovechar la ocasión; no podría quedarse sólo en una dinámica aislada en un lugar determinado, ya que es transfronteriza y su objetivo no es administrar relaciones, sino producirlas. De modo que incluso en las acciones de barrio de los grafiteros habría un afán de establecer vínculos con el otro lado de la visibilidad, ganar encuentros transfronterizos. Así, desde el fotoperiodismo, Oriánomada dio un giro hacia la fotografía activista, y desde la mediación de la técnica y la incorporación de ésta en la práctica de la transformación de la realidad social, dio un paso hacia una estética relacional comprometida: la fotografía debía proporcionar instrumentos de vinculación entre individuos, despegar las formas del fondo alienante en el que están socialmente inmersas, reintroducir lo múltiple y lo posible en el circuito cerrado de lo social²⁷. «Cuando la vida de las

personas fotografiadas ya no te es ajena, dejas de ser la fotógrafa que va a cubrir un reportaje para pasar a formar parte del medio fotografiado como documentalista activista»²⁸. Frente a la *creación representativa, objetual*, susceptible siempre de apropiación espectacular y tergiversadora por parte de los medios, el compro-

²⁶ Gregory Sholette, «Noticias de ninguna parte: arte activista y después. Informe desde Nueva York», Jorge Luis Marzo (ed.), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

²⁷ Nicolas Burriaud. *Post producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.

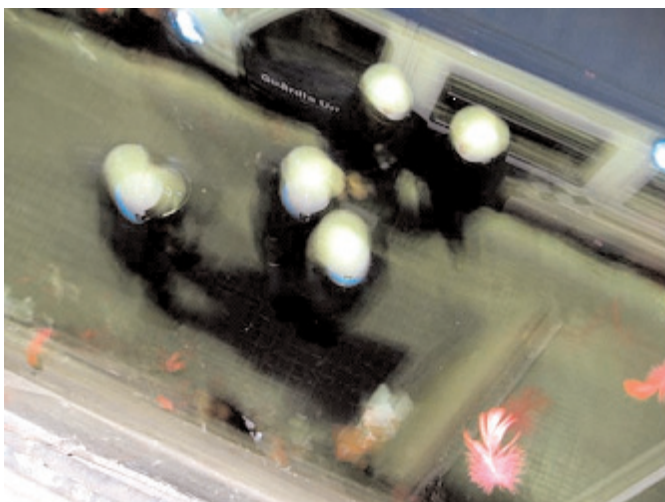
²⁸ Oriana Eliçabe (Conversaciones de Tomás Caballero con la artista).

miso ético-político se transformó de varias maneras. Según Oriana Elicabe, «es necesario que esas transformaciones, esas luchas, esas construcciones, sean enseñadas al mundo, aunque los medios de comunicación masivos no cedan espacio a acontecimientos que no estén bañados por el sensacionalismo o el folclor. Enseñar esa realidad es tarea nuestra, intentando provocar en los demás las ganas de colaboración, y no sólo sentimiento de “solidaridad” (palabra maltratada y vacua gracias a gobiernos y ONG oportunistas). Ése es el sentido que pretendo llevar a cabo en mi trabajo. Desde la lucha y la construcción colectiva»²⁹.

Podemos, por tanto, señalar en primer lugar, una fotografía que interviene de modo activo en el propio proceso que fotografía (la obra no es el final de un proceso, sino que se convierte en el proceso mismo, es un portal, un generador de actividades, un terminal temporal; la cámara vive con su objeto fotografiado que lo acompaña y forma parte de él). En segundo lugar, tenemos una fotografía que se orienta hacia otros medios de interacción social locales y colectivos (fuera de los medios de masas o de las galerías: hacia el arte en la calle, en Internet, en colectivos independientes). El arte activista controla las vías de comunicación (la calle) y no las fortalezas (museos y galerías), es una actividad articulada y dirigida a las relaciones sociales y políticas. Y, en tercer lugar, tenemos una fotografía que sirve como material de documentación, reapropiación y reinterpretación para nuevos procesos de intervención artística social, como una biblioteca de recursos universal abierta al abasto de la multitud. En este último sentido, el lugar de recepción es necesariamente también de producción, el objetivo es la práctica colectiva, y el productor es un simple emisor para el siguiente espectador-productor; todo artista se mueve en una red de formas contiguas hasta el infinito³⁰.

Oriana Elicabe está comprometida en este sentido con la variante del activismo antiglobalización que trata esa fibra sensible, frente a la espectacularización y la distorsión de las imágenes de la historia que realizan los medios. Su trabajo es, por tanto, político, un activismo antiglobalización vinculado a la necesidad de ser simultáneamente acción y manifestación de la política, forma de vida, antes que pura representación. Aunque no quede ni huella del paso del artista por la escena, la huella quedará en la acción del artista y en los efectos que produzca su acción en su entorno.

Las imágenes son como sombras que casi no adquieren relieve en el celuloide, son casi como esquemas, como fantasmas: «En un momento dado, no había foto que compensara mi rabia, no podía detenerme a hacerla, porque hacer la foto era no participar, dejar que sucedieran las cosas y no ayudar a algún compañero», ante todo, su trabajo estético se desplazó desde la observación hasta «la vida como obra». La foto más significativa es la que queda grabada en la retina del participante actor-lector, y la sutileza de algunas de sus composiciones casi borrosas, que rozan la desaparición, muestra la fugacidad y la pregnancia conceptual de ese acontecimiento. No basta con documentar, es imprescindible pasar al otro lado de la imagen, convertirse en objetivo de otros focos, participar en la escena de modo activo. De ese modo el artista ilustrador se convierte en artista participante, y la representación en un autorretrato colectivo. La fotografía entró en el otro lado del espejo, como Alicia, pero para formar parte de la escena



*Intervención en el Teatro Arnau. Primavera de 2006.
Oriana Elicabe.*

La ocupación del Teatro Arnau fue pensada como un objetivo temporal, como una liberación simbólica para la sociedad, no como una toma. Había que liberar un espacio abandonado y restado a los profesionales de la cultura. El evento surgió con una idea de táctica, más que de estrategia. El fruto de este acto fue la apuesta de visibilidad por la cultura y la sublimación pública de esa necesidad.

²⁹ Orianómada <<http://www.7punt7.net/memoriallena/?p=47#more-47>> [web consultada en mayo de 2009]

³⁰ Nicolas Burriaud. *op. cit.*

misma y participar en el aspecto humano del militante antiglobalización. La mejor foto es aquella en la que se omite el artista, donde se para el arte para dar apoyo y auxilio³¹.

Documentación participante: la memoria abierta del archivista

El concepto fuerte y de conjunto en toda la producción activista es de nuevo la necesidad de autonomía documental, de autorrepresentación. La necesidad de una fotografía más de guerrilla semiótica, y menos de representación, contra el fotoperiodismo oficial y los nuevos sistemas comunicativos, con los que compartirá inevitablemente el espacio de los acontecimientos sociales y políticos, tanto como las hemerotecas, los hipertextos o las bibliotecas de la academia oficial. Esta guerrilla comunicacional sitúa en un lugar privilegiado el espacio del archivo, y es ajena desde luego al “mal de archivo”. Frente al uso recurrente de una cínica reinterpretación de la Historia por parte de las agencias de la comunicación, los medios, las prisiones del conocimiento institucional y académico, las grandes corporaciones de la cultura, e incluso de muchos museos e institutos de investigación, queda una gran tarea de revisibilidad, reinterpretación y reapropiación de los acontecimientos pasados y presentes: todo un tesoro documental de las historias invisibilizadas, necesitado de ser abierto a sus protagonistas. Para expresar la potencialidad última del arte activista podríamos utilizar el calificativo que Deleuze atribuía a la obra de



Orianómada,
Joven atendiendo la Biblioteca
de Oventik, Altos de Chiapas

Foucault: «En conjunto, [su obra] es una *caja de herramientas*». La recuperación de la memoria, el acceso libre a la información, la liberación de visibilidades para su puesta en común en la sociedad y su almacenamiento para la reutilización condensan el último elemento que vamos a aplicar de Rancière al trabajo de Orianómada, en cuanto deslizamiento del arte contemporáneo: la convivencia de materiales heterogéneos que no produce conflicto, el inventario que pretende «repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común». En nuestro caso, «el artista es a la vez el archivero de la vida colectiva y el coleccionista, testigo de una capacidad compartida». Pues bien, todos los materiales y las sucesivas apropiaciones del arte activista constituyen una base documental para sucesivos eventos, y su continuidad se mantiene más allá de la experiencia de «la vida como obra de arte».



Emisora de radio. Chiapas.

Ésta es la base de la autoformación y la matriz de la autorrepresentación, una tarea de conservación y de recuperación de la memoria de lo invisibilizado. El trabajo de Orianómada, su «vocación social/comunitaria», se enmarca asimismo dentro de las licencias *Creative Com-*

³¹ «En lo personal, yo diría que a veces, la mejor fotografía es la que no se toma. Creo que “el artista” no se puede omitir en la fotografía militante, porque en cierta forma es autorrepresentación. Quien retrata un suceso sin verse a sí mismo en lo que fotografía, podría decirse que es soberbio o no tiene respeto por la situación.» (Conversaciones de Tomás Caballero con la artista.)

mons³², de libre circulación y sólo sujetas a la mención del autor, siempre y cuando el uso no sea comercial. Esto implica que su trabajo sobrepasa los límites de la autoría y que está sujeto a transformación, reapropiación y reutilización por parte de la sociedad.

La suya es una oferta a la creación de la cultura común del *General Intellect* del que hablan autores como Toni Negri, y del que tenemos un derecho constitutivo de distribución y reapropiación. Hablaríamos de una reterritorialización de los documentos respecto de los bancos de datos, las sociedades de autores o los propietarios, orientada a todos los posibles usuarios como legítimos productores y autores³³. Uno de los últimos ejemplos de este tipo de trabajo documental realizado por Orianomada se desarrolló en Chiapas hace un par de años, en un intento de dar visibilidad a la construcción del tejido laboral, social y cultural producido allí. Este ejercicio de documentación participante constituye un trabajo de restablecimiento de la memoria del pueblo de Chiapas y una forma de hacer visible el día a día de un territorio totalmente invisibilizado en los países de nuestro entorno. En suma, de nuevo un intercambio básico de materiales. Estas fotografías son un documento de la resistencia y del trabajo que se está realizando en Chiapas, un intento por mostrar el resultado de la construcción creativa del espacio colectivizado, en su lento avance con unos medios especialmente precarios. Estos últimos trabajos en Chiapas marcan un interés por las instalaciones sencillas que el zapatismo ha dedicado a la salud, a las cooperativas agrícolas y artesanas, a la explotación de sus propios recursos de autorrepresentación y autonomía, la educación, los medios de comunicación, etc.

Pero del mismo modo, este concepto de autorrepresentación y de necesidad de documentación se puede aplicar en todas sus consecuencias al mundo global. Se extiende a los conceptos de salud, educación, vivienda, precariedad y pobreza, comunicación y mujer, a colectivos afectados por el fenómeno contemporáneo de la globalización, a colectivos históricamente marginados tanto como a los recién incorporados por los nuevos fenómenos de la crisis y la regresión de derechos del mundo contemporáneo. Son muy interesantes sus últimas series sobre el *hip hop* en Cuba, Bolivia, Venezuela y Argentina, así como sobre otros temas que se van incorporando y ampliando en forma de documento gráfico, abierto y liberado de *copyright*. Es posible que quede todavía mucho por hacer, e incluso que este movimiento se agote como lo hicieron los movimientos de vanguardia, y es posible también, por la dureza y la regresión política del mundo que vivimos hoy, que el arte activista sea como dar patadas en la espinilla de un gigante. Pero, lejos de las arengas o de la indiferencia, y de la exclusión e impotencia de los diferentes que circundan la invisibilidad, el arte activista, como las hormigas, va trabajando en el centro de los protagonistas de la sociedad, para conseguir recuperar la representación que los amos de la comunicación nos escamotean... Intentemos que no por mucho tiempo... porque no sobra de ningún modo.



Oriana Eliçabe. *Madres lesbianas* (<www.flickr.com/photos/orianomada/sets/1429308/>). El trabajo «Madres Lesbianas», realizado en tres países diferentes: España, Holanda y Estados Unidos, «es un acercamiento a la homosexualidad femenina a través de la vida cotidiana de diez familias diferentes. Las imágenes de estas nuevas familias se manifiestan como el reflejo de un espejo de la familia tradicional, ayudando a deconstruir la idea patriarcal de la misma y rompiendo con los falsos mitos creados alrededor de la homosexualidad. Enfocado con una visión intimista, respetuosa de las relaciones intrafamiliares, enseña a través de las imágenes ese devenir diario que caracteriza las vidas de todos los hombres y mujeres sea cual sea su condición sexual, su género o estado civil». Véase también *El país semanal*, mayo de 2006, y la exposición en la galería Gris 1/2, de Barcelona, realizada entre el 19 de enero y el 16 de febrero de 2009 y en Magdalenas, el 6 de marzo de 2009. (<<http://www.magdalenas.net/?q=ca/exposici%C3%B3-fotogr%C3%A0fica-i-madres-lesbianasi>>).

[Webs consultadas en mayo de 2009]

³²< <http://creativecommons.org/licenses/> > [web consultada en mayo de 2009]

³³ Para ver su fondo fotográfico expuesto puede visitarse la siguiente página web: <www.flickr.com/photos/orianomada/sets/> [web consultada en mayo de 2009]