

Narración y hibridación audiovisual en el contexto del arte diaspórico y relacional

Toni Simó Mulet
Universidad de Murcia
simo@um.es

Jesús Segura Cabañero
Universidad de Murcia
jesusegu@um.es

Resumen: *El siguiente estudio se centra en el debate político y artístico de la producción artística en Latinoamérica que han desarrollado un modelo de descentramiento de las cuestiones históricas que han dado como resultado un imaginario intervisual, es decir, abiertos a múltiples asociaciones visuales e intelectuales de carácter diaspórico. Así también se analiza las creaciones multimedia de La estética relacional formulada por Bourriaud que es ofrecida a la industria cultural como un nuevo movimiento donde los usos sociales de la obra de arte se reinventan, o simplemente surgen por generación espontánea. Aportamos distintas visiones que no solamente trazarán unas líneas evolutivas de lo que es el arte participativo hasta su deriva relacional, sino también confrontar ideológicamente la constitución política del arte audiovisual del arte diaspórico latinoamericano y relacional. Los casos de estudio se centran en obras audiovisuales y performativas de Francis Alijs, Dominique Gonzalez-Foerster y Douglas Gordon.*

Palabras clave: *arte diaspórico, arte relacional, Bourriaud, globalización.*

Abstract: *The following study focuses on the political and artistic debate in the artistic production in Latin America that have developed a decentering model of the historical questions which have resulted in an imaginary intervisual which is open to multiple visual and intellectual associations of a diasporic nature. Also is discussed the multimedia creations made by relational aesthetics of Bourriaud that is offered to the cultural industry as a new movement where the social uses of the work of art is reinventing, or simply arise by spontaneous generation. We bring different visions that not only will draw evolutionary lines of what art is, from participative to its relational drift, but also to confront ideologically the political constitution of the work of art of Latin American diaspora. The case studies focus on audiovisual and performative works by Francis Alijs, Dominique Gonzalez-Foerster and Douglas Gordon.*

Keywords: *diasporic art, relational art, Bourriaud, globalization.*

1. Introducción

La primera formulación, la diáspora latinoamericana, está intrínsecamente adscrita, en consonancia con Laclau, a lo que se ha dado en llamar “capitalismo globalizado” (Laclau, 2005), entendido éste no como una realidad puramente económica sino como entramado donde las determinaciones económicas, políticas, militares, tecnológicas etc., configuran cada una por separado, y en su contingencia global, ese concepto de dispersión y desarraigo que nos conforma. El conflicto primero que encontramos en los ámbitos del arte latinoamericano es el enfrentamiento entre lo universal y lo particular. En el capitalismo globalizado, y en concreto en la escena geopolítica latinoamericana una segunda formulación contenida en el segundo apartado atravesará lo que se ha dado en llamar el arte relacional, y concretamente analizaremos la versión desarrollada por Bourriaud que se concretó como estética relacional. Las estrategias desplegadas para esta interrelación están determinadas, por los modos de intercambio social y el discurso narrativo basado en la hibridación de lenguajes, estrategias, discursos y plataformas de la globalización económica y cultural. Para ello hemos seleccionado tres casos de estudio. En el primer apartado los trabajos de Francis Alÿs encarnan los comportamientos de lo diaspórico en el arte latinoamericano. En el segundo apartado reflejamos las construcciones audiovisuales de dos artistas adscritos a la estética relacional formulada por Bourriaud, y de hecho son dos de los artistas que han trabajado con este crítico francés.

2. Arte diaspórico: la diáspora latinoamericana

En América latina, una vez derrocadas las dictaduras militares, ha seguido la inercia de un aumento de la desigualdad social, donde el crecimiento de la exclusión y la marginalidad aparecen como los principales efectos de un modelo social, económico y político caracterizado por: el endeudamiento creciente de los estados y una fuerte dependencia de los mercados financieros internacionales que socava la capacidad de regulación e intervención de los estados en la economía; el desarrollo de políticas de ajuste estructural a partir de las crisis de la deuda externa; el aumento de la polarización social, y el crecimiento alarmante de los índices de desindustrialización y desocupación, que han planteado un panorama en el que las intervenciones artísticas ya no buscan denunciar la represión o esquivar la censura, sino configurar un lenguaje que se han ido forjando estilísticamente mediante una discrepancia sistemática hacia las manifestaciones oficialistas e institucionales.

Esto ha posicionado las intervenciones artísticas, en diversos estados de América Latina, en un modelo legítimo para analizar y cuestionar los autoritarismos y las relaciones con el capitalismo desde un punto de vista inusual. En este sentido, se expresa Gerardo Mosquera:

América Latina ha participado de la proliferación global de un “lenguaje internacional postmoderno” minimal-conceptual [...] Si esquematizamos una inclinación artística *mainstream* en Estados Unidos y Europa, que, en general, va más hacia dentro del arte mismo, notaremos que los latinoamericanos van más del arte hacia fuera [...] Estos artistas están potenciando el instrumental analítico y lingüístico del conceptualismo para bregar con el alto grado de complejidad de la sociedad y la cultura de América Latina, donde la

multiplicidad, la hibridación y los contrastes han introducido contradicciones al mismo tiempo que sutilezas. (Mosquera, 2010: 123)

Otro factor influyente es la hibridación desplegada por la globalización, entendida como “[...] un proceso caótico de amalgamamiento desigual y contradictorio, pero también fecundante y enriquecedor.” (García Canclini, 1999: 52) que ha desarrollado unas bases de intervención anómalas que han derivado en un cuestionamiento de la globalización como capitalocéntrico, porque sitúa al capitalismo “[...] en el centro de las narrativas de desarrollo, tendiendo, en consecuencia, a devaluar o marginar cualquier posibilidad de desarrollo no capitalista” (Graham & Gibson, 1996: 146).

Los artistas representativos de esta generación de artistas diaspóricos latinoamericanos son, entre otros, Gabriel Orozco, Francis Alÿs, Teresa Margolles, Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Carlos Amorales, Miguel Calderón, Yoshua Okón y Minerva Cuevas. Gran parte de productores artísticos críticos en Latinoamérica han desarrollado un modelo de descentramiento de las cuestiones históricas que han dado como resultado un imaginario intervisual, es decir, abiertos a múltiples asociaciones visuales e intelectuales. Esto ha generado una fragmentación del concepto de identidad que se ha configurado en identidades múltiples regidas por la diferencia, cuyas bases étnicas se sostienen, como señala Arjun Appadurai (Appadurai, 2001: 178-220) en una negociación entre la historia y la agencia social, el campo de los afectos y el de la política, los factores a gran escala y los factores locales. En definitiva, una concepción de la identidad que mantiene permanentemente activos los conflictos culturales que emergen de estas interrelaciones.

Sin embargo, cabría plantearse si los significados existen fuera de la estructura generada por el capitalismo. Como argumenta Nestor García Canclini,¹ la insuficiencia actual de las categorizaciones históricas (territoriales, políticas, de clase, de raza, de ideología) en un mundo atravesado por macro y micro estructuras que conectan lo doméstico con lo público, lo personal con lo social, el ocio con el trabajo y el consumo, en diferentes órdenes simultáneos de lo global y lo local, es el punto de partida para abordar los modos diferenciales en que se llevan a cabo los procesos de globalización.

Una de las tesis más manejadas a este respecto amplía esta afirmación al implementar que al arte latinoamericano no le interesa interiorizar en un modelo de identidades basado en la dualidad centro-periferia, ya que argumentan que la mercantilización cultural del capitalismo esgrime esta estrategia como forma de renovar sus productos alimentándose de alteridades. De este modo, lo étnico, lo popular, lo original... pasan a ser explotaciones comerciales avaladas por una cultura del pastiche, al poner en duda que la irrupción en los circuitos del centro sea un triunfo de la alteridad.

En este sentido, teóricos como Connor afirman que la economía global depende cada vez más de la visibilidad y la autopropaganda al ser una exigencia del mercado y, por tanto, ponen en duda la necesidad de ocupar un lugar ostensible en los centros metropolitanos, ya que la visibilidad también puede significar la aceptación

¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, Simposio Internacional “Desafíos que plantea la globalización en las Artes Visuales”. Universidad Tres de Febrero. Publicado en *Arte y Cultura Contemporáneos*. Disponible en Internet (5.1.2012): <http://www.nexo5.com/n/len/0/ent/1026/la-globalizacion-y-las-artes-visuales-a-debate-en-buenos-aires>

complaciente de las reglas del juego hegemónico. Es por esto, como explica Ticio Escobar:

[...] que la autoafirmación y el potencial de disenso del arte latinoamericano no depende tanto de la conquista de los terrenos metropolitanos por parte de sus producciones o de la graciosa aceptación que haga el centro de ellas: dependen de complicados procesos de construcción de subjetividades [...] Dependen de transacciones, negociaciones, desplazamientos y forcejeos jugados sobre el horizonte de lo hegemónico y formulados a partir de demandas propias. (Castiglione, 2002: 104)

Por otro lado, es obvio que al poder no le interesa reprimir u homogeneizar la diversidad, sino más bien controlarla. El debate étnico-cultural se ha convertido en un espacio político de luchas de poder, tanto en lo simbólico como en lo social. De este modo, no podemos pensar ingenuamente la globalización como movimiento interconectado, que genera intercambios plurales que atienden las necesidades de todos los colectivos, sino en un sistema radial y centralizado sobre centros de actuación determinados que genera una periferia excluida y desconectada. Como apunta Gerardo Mosquera, “[...] esta estructura implica la existencia de grandes zonas de silencio desconectadas entre sí o sólo indirectamente por vía de las neometrópolis. Este mapamundi de núcleos radiales y áreas *unplugged* determina intensos flujos en busca de conexión. El orbe global genera estructuralmente la diáspora [...]” (León, 2002: 123)

Esta diáspora y la creación de puntos antagónicos sugiere la noción de equivalencia democrática expresada por Mouffe y Laclau (Laclau y Mouffe, 2004) a comienzos de los ochenta, en la que reivindican una multiplicidad de diferencias como eje constitutivo de “lo histórico”. Y, por tanto, una concepción de hegemonía que se fundamenta en las relaciones entre lo particular y lo universal. Así, serán las demandas sociales las que prefiguren una cierta universalidad en constante contingencia. El concepto de hegemonía es clave para entender la constitución de las identidades sociales, y está irremediabilmente asociado a la configuración del poder social.

De este modo, el arte en Latinoamérica ha generado una serie de tendencias donde la dispersión y atomización de las demandas minoritarias están tratando de estructurarse como fuerzas variables, donde las negociaciones establecen un juego de tensiones resueltas por la mediación de políticas culturales donde no sólo se garantiza la pluralidad, sino, y en consecuencia, la confrontación intercultural. En este sentido, una estrategia que permita construir proyectos compartidos reunificando la disgregación de los discursos en una articulación de demandas estructuradas en un corpus universal, se torna como la estrategia más plausible a seguir en estos momentos.

Sin embargo, conviene, para este estudio, estructurar las presiones del mercado en la asunción de demandas sociales, en la constitución de identidades colectivas culturales. Hoy, más que nunca, una proporción cada vez mayor de todo lo producido está conformada por bienes y servicios culturales. Esto se debe a que el consumo de bienes culturales ha devenido “valores de signo” más que “valores de uso”. Así, el consumo de las masas se equipara al de las altas elites en la medida que reclaman el consumo de servicios culturales como elemento subsistencial. Como apunta Nelly

Richard: “La periferia latinoamericana usa el pastiche cultural como sátira tercermundista de la fe primer mundista” (Herlinhhaus y Walter, 1994: 119)

Los proyectos artísticos contemporáneos de los artistas diaspóricos activan una descentralización de las lecturas del arte actual en el ámbito global, a través de una ruptura entre las áreas geoculturales establecidas, en la acción de sus agencias culturales, las cuales restituyen las historias múltiples como productoras de significación y conocimiento que, de manera determinante en el arte contemporáneo latinoamericano, se manifiesta un tránsito permanente entre la identidad y la diferencia, entre la hegemonía y la subalternidad, entre pasado y presente, entre inclusión y exclusión.

El artista latinoamericano en su posición de diáspora y poscolonialidad articula lugares ambiguos a partir de su estatus migratorio, lugares en los que deja traspasar su

[...] condición contemporánea, [...] su nivel de paridad formal y conceptual con las prácticas centrales. A nivel formal, por ejemplo, y a resultas de la rearticulación de los márgenes tanto económicos como culturales, tal parecería que este arte producido hoy en día por un amplio sector de nuestros artistas ya no es posible circunscribirlo más a fronteras nacionales ni regionales. Al mismo tiempo, este tipo de arte habría dejado de apoyarse en el “metadiscurso” de tipo nacionalista o narrativas folclóricas (Ramírez, 1999: 69-70).

La representatividad artística de la diáspora encuentra su terreno de acción en este cruce permanente de categorías, en la ambigüedad –como señala Nelly Richard–, que se convierte en espacio de expresión, a través de los depósitos o sedimentaciones simbólico-culturales, que levantan sospecha de las series lógicas del fundamento sobre su peso de verdad y de conocimiento objetivo. El lenguaje de los artistas diaspóricos como argumenta Richard, “[...] registra un cambio de lo jerárquico a lo horizontal, del centro a los márgenes, de lo fuerte hacia lo débil, de lo integrado a lo no integrado, del todo al fragmento” (Richard, 2001: 222).

El uso frecuente de conceptualizaciones para los análisis de los movimientos constantes de las diásporas artísticas latinoamericanas se determinan, como escribe Gerardo Mosquera:

[...] en el uso de metáforas que nos hablan del desplazamiento, de los trasvases y las reinenciones que acusan frecuentemente las experiencias migratorias, pero esto no constituye una temática fundamental en la obra de los artistas diaspóricos, pues en ellos “aparece indirectamente, a manera de sustrato, o más bien como un territorio de articulaciones artísticas y culturales complejas (Mosquera, 2000: 16).

2.1. Francis Alÿs

En su trabajo, hace comparecer una exploración sistemática de la poética urbana en donde gestos y acciones cotidianos con frecuencia adquieren dimensiones políticas y sociales. Podría parecer contradictorio abordar un trabajo que sobrepasa la metáfora social y política mediante un procedimiento poético de lo inasible. Pero encuentro en gran parte de la obra de Alÿs un compromiso personal de profundo calado político

que desarrolla en el espacio público de discusión, mediante acciones y performances donde involucra el espacio social, público como elemento fundamental en sus obras.

Abordaremos en este trabajo lo que podríamos denominar el “Poder de la Fábula”. Si examinamos detenidamente su trayectoria observaremos en sus propuestas un cuestionamiento de las consideraciones artísticas rebasando sus límites. Propuestas que giran en torno a actividades cotidianas, sobre todo sus “paseos” por la urbe. Estos se plantean como actos que de maneras sutiles irrumpen en el espacio social y temporalmente lo transforman.

Existe una suerte de coherencia en sus trabajos donde lo político es desplazado de su condición institucional para posarse en el individuo como verdadero intérprete de la sociedad que producimos. Los valores ético-políticos se encarnan en una parábola o fabulación que asume una extraña forma de pasión agonista de la que emerge una dimensión antagónica que ofrece a debate conceptos encontrados como el poder, la soberanía o la hegemonía.

Pero no debemos confundir la implementación del individuo que propone Alÿs con la repolitización del espacio urbano y su deriva emprendida por los situacionistas. Las estrategias enunciativas en sus trabajos recuperan una metafísica de lo absurdo que sitúa al individuo como objeto de especulación pública para certificar su existencia. Sus desarrollos proponen actitudes anticapitalistas (en el sentido fordista del tiempo, de la temporalidad) enfrentadas a la maquinaria de la producción.

Nos ocuparemos en estas líneas de algunas de sus obras que despliegan un tratamiento “épico que se torna inútil y heroico”, en palabras del propio Alÿs, pero que, sin embargo, enuncian toda una reflexión pública en torno a lo global y lo local, lo mundano y lo profundo, lo extraordinario y lo cotidiano, lo público y lo privado, despojando de toda apariencia a la evidencia.

El primer trabajo que quiero comentar es *Cuando la fe mueve montañas* (2002). Este es, básicamente, un proyecto de desplazamiento geológico. El 11 de abril del año 2002 Francis Alÿs convocó a quinientos voluntarios con el fin de formar una hilera humana que desplazó, con la ayuda de palas, una duna de quinientos metros de diámetro localizada en la periferia de la ciudad de Lima. Este peine humano empujó una cierta cantidad de arena a una cierta distancia, moviendo la duna unos centímetros de su posición original. La perturbación física fue infinitesimal, pero no así las resonancias metafóricas. Según Alÿs:

Cuando la fe mueve montañas intenta traducir las tensiones sociales en narraciones que interfieren con el imaginario de un lugar. El propósito de la acción es infiltrarse en la historia local y la mitología social [...] Situándonos en la ejecución de la obra y las condiciones político-sociales en Perú, debemos contextualizar este trabajo de arte bajo unas condiciones muy específicas. (Alÿs et al., 2005: 25)

3. Arte relacional: años noventa, versión Bourriaud

La estética relacional de Nicolas Bourriaud, que fue formulada en 1996, también tematiza describiendo explícitamente la relación entre obra de arte y espectador. No es mera coincidencia que las apreciaciones de Bourriaud, en las que el significado es

elaborado colectivamente, nos remita a los escritos de Eco. Ciertamente Eco desplegó una amplia visión de la obra abierta que pasaba por la música y la literatura, que él identifica en autores como Berio, Stockhausen y Joyce. Mientras que Bourriaud desarrolló su estética relacional a partir de las artes plásticas con autores como Rikrit Tiravanija, Philippe Parreno, Vanesa Beecroft, Maurizio Cattelan, Carster Höller, Dominique González-Foerster, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Jeremy Deller, Douglas Gordon, Angela Bulloch, etc., etc. Sin embargo, ambos autores se adscriben a obras de arte que deliberadamente están constituidas para ser construidas mediante la participación del espectador.

Como apunta Barbara Steiner, (Szewczyk, 2009: 71-90) la diferencia entre ellos radica en la intención que subyace en la construcción de las obras, así como en la concepción ideológica de las mismas. Eco ve en estas obras un juego de actos de consciencia libre por parte del espectador para situarlo en el punto focal de una red de interrelaciones sin final; para él esto se inscribe dentro de una programática pedagógica. Sin embargo, el alegato de Bourriaud en su estética relacional está adscrito al binomio emancipación y retórica democrática.

En este sentido, la globalización ha pluralizado la circulación cultural siguiendo el modelo de la economía, reproduciendo sus estructuras de poder y direccionando las frecuencias y tendencias artísticas dominantes a los centros de poder económico. Nos encontramos ante una forma de proceder donde el referente determina las relaciones que se establecen. Bajo esta plataforma de lanzamiento, entendemos que “lo social” como campo de acción de las prácticas relacionales es un espacio retórico, catacrético, para utilizar un término esgrimido por Laclau.²

En determinadas ocasiones se ha argumentado cuestionando al arte relacional que representaría una forma suavizada de crítica social. Sin embargo, otros autores interpretan que no dependen de un arte social sino de la configuración semiótica del espacio-tiempo, que modificaría las relaciones existentes, aunque fuera de forma utópica.

En cualquier caso, lo que sí queda claro es que el arte relacional o participativo toma como campo de acción las interacciones humanas y su contexto social para una elaboración colectiva del sentido. Si tenemos en cuenta que el arte genera sociabilidad y trata de favorecer nuevas formas de intercambio, debemos convenir con Bourriaud que “el arte es un estado de encuentro” (Bourriaud, 2008: 17).

Sin embargo, en este encuentro se produce un estado contingente donde se generan transacciones con la subjetividad de los individuos. A este respecto, la noción de “campo” desarrollada por Bourdieu, (Bourriaud, 2008: 29) en la que las relaciones sociales constituyen el eje de una contingencia subjetiva, son tomados en el arte relacional esgrimido por Bourriaud como la esencia misma de la práctica artística, donde los encuentros e intercambios configuran la producción en sí misma, dotando mediante esta maniobra a la creación artística de un horizonte “democrático” pleno donde la ilusión de una democracia interactiva encuentra su espacio de producción;

² LACLAU, Ernesto, “Catacrisis y metáfora en la construcción de la identidad colectiva”, en *Phrónesis, Revista de filosofía y cultura democrática*, nº 9, 2003. Disponible en Internet (8.1.2012): http://www.geocities.com/epai_insti/Catacrisisymetafora.doc

espacio de producción que no asume una definición de la cuestión arte-vida, sino que inserta y tensa las relaciones del arte en el campo social global.

En este sentido, la función del artista se constituye en producir relaciones entre las personas y el mundo. Las estrategias desplegadas para esta interrelación están determinadas, según apunta Bourriaud: “[...] por los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos” (Bourriaud, 2008: 29).

Alejándose de una propuesta contingente, lo que el arte relacional propone es la creación de relaciones posibles entre unidades diferenciadas mediante espacios concretos que faciliten modos de vida y combinaciones de existencia fecundas y consensuadas.

La estrategia de desplazamiento contextual e intercambios programáticos para adherir significados a la obra artística, mediante las transgresiones de lo cotidiano, tiene que ver con lo que Michel de Certeau (Certeau de, 1999) concibe como un espacio social, cuyo advenimiento se gesta en un conflicto permanente entre el poder y la resistencia al poder. Su análisis propone la posibilidad de que dicho poder sea subvertido y alterado en sus significados por las prácticas cotidianas de aquellos que lo habitan. Las formas que propone son las incursiones furtivas que generen espacios de creación no subyugado al orden dominante. Sin embargo, las prácticas que propone el arte relacional posicionan al productor (artista) como emisor de otro productor (visitante) y así sucesivamente, elaborando un encadenamiento entre signos, formas e imágenes que se injertan en la cultura, administrando usos y poniendo en relación formas.

Las tácticas de esa administración de relaciones y usos se mueven por muy diversos territorios, cuyo fin último es la consecución de escenarios alternativos a los que estamos irremediamente abocados. Del mismo modo que el poder político planifica y provee, el arte gestiona escenarios alternativos donde se insertan relatos históricos e ideológicos. Bourriaud ve en esta táctica una configuración de formas:

Quienes deciden en economía proyectan escenarios en el mercado mundial. El poder político elabora planificaciones, discursos de previsión. Vivimos en el interior de esos relatos. Así la división del trabajo sería el escenario dominante para el empleo; la pareja casada heterosexual, el escenario sexual dominante; la televisión y el turismo el escenario privilegiado para el ocio (Bourriaud, 2007: 53).

Debemos entender la forma-escenario que propone Bourriaud como una de las manifestaciones que administra los usos y pone en relación formas por las que se autodefine el arte relacional. Sin embargo, los vínculos entre la actividad artística y el conjunto de relaciones humanas lleva consigo la implementación de lo simbólico. En este sentido, las tácticas de poner en circulación significantes que reconstituyan lo simbólico es una tarea que en el arte relacional se torna retórica, en la medida que el significante ha tomado la forma del significado, y viceversa.

Y la configuración de un arte relacional como producto de una separación, de una segregación parece cobrar fuerza, a tenor de las tácticas de administración simbólica y estrategias de montaje incorporadas en sus realizaciones. Así, ese uso de lugar de

producción que mantienen las propias obras relacionales es debido al empeño de los artistas por concretar lo que ellos llaman espacios democráticos que se asemejan a campos de pruebas, a laboratorios. En ocasiones con la asistencia protésica que define al individuo contemporáneo. En otras con una determinación mimética de estructuras sociales reales aplicados a contenidos artísticos que critican los modos de enunciación y representación existentes en los modelos sociales asimilados. El afán transformador de estas propuestas vehiculan psíquicamente al visitante hacia un activismo fenomenológico. Tal y como indica Rancière:

En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere de un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto del espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares... lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política (Rancière, 2005: 17).

Por tanto, la producción de sentido se da en el sistema de relaciones que se establecen entre los objetos colocados por el artista y la mirada y acción del visitante. Pero esta acción está condicionada por la subjetividad de la interpretación o las interpretaciones que construyen el carácter signico de la obra. A este respecto, la estrategia del artista de introducir a interlocutores en el mismo proceso de producción de la obra reclama una hibridación, un “criterio de coexistencia” en palabras de Bourriaud, que determina la adquisición de lo simbólico en los espacios construidos o representados por el artista. Así, esta adquisición de lo simbólico está direccionada por la subjetividad como eje alrededor del cual los modos de conocimiento y acción pueden adherirse y habitar las leyes sociales bajo el estigma de la producción. La subjetividad promueve un desvelamiento de las estructuras de poder ocultas en las acciones cotidianas, en las instituciones jerarquizadas, en la dialéctica cosificada. La función del artista es poner en juego objetos y representaciones donde las grietas estén expuestas para su especulación por parte de la imaginación de los interpretes. La pregunta aquí es ¿Pero es esto posible?

Primero, de lo que estamos hablando es de la configuración semiótica de la representación, para un desmantelamiento del espacio de producción estética, en favor de un espacio de producción de sentido. De este modo, el artista, como operador de sentido, construye su trabajo a partir de un sistema de intercambio con los flujos sociales formalizado como un lugar, una zona de hibridación donde se crean y ponen en escena dispositivos de existencia, los cuales despliegan modos de habitar y de estar en el mundo. Lógicamente, esto se lleva a cabo mediante mecánicas de producción que obedecen a múltiples factores.

3.1. Dominique Gonzalez-Foerster

Durante los últimos años, Gonzalez-Foerster se ha convertido en un punto de referencia imprescindible en la escena artística europea, y su sofisticada obra, y la disposición de ésta para conectarse y relacionarse a través de evocaciones y encubrimientos. Gonzalez-Foerster ha usado repetidamente el espacio y la narrativa como un rasgo distintivo de su práctica artística. Su trabajo audiovisual en cine y video de carácter documental está relacionado con el tiempo narrativo, con la proyección espectacular y con la idea de atrapar al espectador en el límite de la ficción, la realidad, la memoria cultural y la visión psicológica.

En la obra de esta artista, que tanto monta exposiciones como imágenes, destaca la producción audiovisual compuesta por la trilogía urbana Riyo (1999), Central (2001) y Plages (2001); junto al trabajo Parc Central (2006), en la que en buena medida recapitula sobre materiales previos extendiéndolos o dándoles un giro de perspectiva.

Parc Central es una colección de once cortos psico-geográficos que son como retratos poéticos de las ciudades y los espacios. Se trata de material visual que la artista ha ido produciendo a lo largo de varios años. El montaje narrativo se expande desde la revisión de los escenarios de la película *Vive l'Amour* de Ming-Liang Tsai a través de los ojos de sus protagonistas, a una cinta de desfile triunfal en Buenos Aires; de una reflexión sobre las cualidades filmicas de Brasilia, a la observación de los observadores del eclipse 1999 en París. Todos con una banda sonora que despliega un delicado equilibrio de grabaciones de campo y música cuidadosamente escogida.

Son piezas de narrativas experimentales sobre la realidad que transpiran ficción. Emulando a Chris Marker y su estilo narrativo que flirtea con el engaño, los posos de evidencias y el desencaje de las convenciones. Al igual que él hiciera en *Sans soleil* (1983), Dominique reincide, en algunas de sus piezas, en un discurso concéntrico sobre ideas sueltas que, a medida que se van entrelazando, adquieren consistencia. Pero también, una ficción que surge de la distancia que, con intención, Gonzalez-Foerster establece por medio de asociaciones con el imaginario cinematográfico colectivo. Son impresiones que, en numerosas ocasiones, surgen de o están tamizadas por referencias cinéfilas.

Se trata de una película sin personajes, la acción y la narración, que permite a los diversos espacios urbanos de todo el mundo que se desarrollan en secuencias que continuamente volver al mismo tipo de objetos o escenas: grupos de presión, los movimientos de gente en espacios públicos, fachadas de edificios, vacíos y restaurantes al aire libre etapas, las escenas del club, la gente en silueta contra la arquitectura luminosa, los lugares de paso y los viajes. Dónde o cuándo pronto deja de tener importancia como las ciudades de Kyoto, Yokohama, Hong Kong, Bangkok, París y Londres, se mezclan entre sí: lo único que importa es una especie de alucinante caminar a través de espacios a la vez diferentes y similares vertiginosamente, y donde la evasión es, de hecho, se configura como una especie de composición narrativa abierta, de movimiento dislocado.

3.2. Douglas Gordon

5 years drive-by de 1995 se refiere a la duración de la historia de *The Searchers*, la película del oeste de John Ford. Con un final feliz garantizado, John Wayne necesita cinco años —de aquí, el título de la instalación— para encontrar a un niño secuestrado. La película real dura 113 minutos y la instalación menos de siete semanas. El resto es una cuestión de cálculo: comparando la duración de historia la película con la duración de la película y teniendo cinco años, considerados en relación a siete semanas de 113 minutos, salen aproximadamente tres minutos. Gordon inserta estos tres minutos en la instalación para llenar los 47 días de la exposición. La proyección se mueve sólo fotograma a fotograma lentamente, con lo cual un segundo de tiempo en la película dura aproximadamente seis horas. Los espectadores lo que ven en realidad es una secuencia de la película más que el paisaje típico de una película de John Wayne.

La operación aplicada a *Psicosis* se radicaliza al extremo. La duración del film original es de 113 minutos, pero el relato cuenta una historia de cinco años. “La imagen sólo cambiaría cada quince minutos, tal de modo que no mostrara más que un único segundo de la película por día de exposición.”

La relación entre tiempo real, tiempo de duración del film y el tiempo del interior de la historia se confunde así en un único tiempo. La exposición más larga de esta obra se prolongó durante 47 días en un desierto de los Estados Unidos, mostrando una pequeña parte del proyecto concebido por el artista.

Existen otros proyectos que trabajan con la idea extrema del tiempo y la percepción, como la ejecución durante 639 años de la obra de John Cage, *As Slowly as Possible*, que comenzó en 2001, o el *String Quartet N° 2* de Morton Feldman, con casi seis horas de duración sin interrupción, presentando un verdadero reto para la percepción.

En la instalación *5 years drive-by*, observamos el enfrentamiento épico entre el tiempo según lo sugerido por la película y el tiempo transcurrido en realidad. Los cinco años que se desarrollan en la narración se muestran totalmente, sin recortes. De esta forma, la ficción es deformada por el tiempo real y se revela así como una obra plástica, fragmentada e ilusoria. El contexto de este trabajo es la misma elaboración espacial y temporal de la película, oscilando entre la ironía y el drama, como una representación teatral del personaje principal despojado de todo su protagonismo. Con un aire irónico, esta película ha sido manipulada por Gordon utilizando las características del *cinema vérité*. El Lenguaje mismo es tan crudo, que lo que queda de la película es la materia prima, la configuración básica. Douglas Gordon es capaz de considerar la posibilidad del cine con una objetividad profunda, a través del elemento que da su estructura principal al cine: el tiempo.

El tiempo en el cine, es la más estrecha conexión entre arte y vida. Nos puede revelar la fuerza de las acciones reales, pero también nos permite reflexionar sobre su naturaleza. Cuando se descomponen los términos del cine, la estructura se recompone a través de las imágenes que nos comunican su estrecha relación con el espacio temporal.

El problema de la objetividad en el cine, se constituye en una transformación del espacio y el tiempo, el cine presta a la plasticidad del lo más puro, revelándose a sí mismo en la formación de imágenes que sugieren la participación directa en la vida.

4. Conclusión

La conformación de imaginarios sometidos a frecuencias conflictuales han generado, en la lógica elasticidad del capitalismo avanzado, espacios de integración y absorción de estas frecuencias artísticas, a favor de construcciones críticas que se han configurado, de manera cómplice y crítica, con la ideología dominante.

El análisis de la diáspora latinoamericana efectuado en el primer apartado desvela y cuestiona esta complicidad al basar sus presupuestos en el reflejo que encarna el arraigo y la integración, y su consecuente absorción por las estructuras del capitalismo avanzado, que mimetizaron el multiculturalismo bajo maniobras de arraigo étnico. Por ello, las teorías poscoloniales formularon desde el arraigo y la

integración sus teorías esencialistas, sin tener en cuenta el nomadismo y la experimentación que reclamamos como objeto de análisis para una comprensión liberalizada de las demandas sociales.

Del mismo modo, las prácticas del arte participativo y relacional han generado una falsaria basada en la banalización de la comunicación, sustentada en una conectividad entre arte-espectador que se autojustifica en términos de un simulacro de accesibilidad entre obra-espectador. En gran parte de estos trabajos todo está dado, diseñado y construido para que ocurra un amago de comunicación, una interacción bloqueada e inducida a reafirmar los dispositivos de control institucional, que nos produce y reproduce como individuos en sus formas relacionales, desplegando, de este modo, estrategias miméticas de representación. Esa mimesis se ejecuta como estrategia de validación de las relaciones sociales y no como instrumento de confrontación entre las mismas, esgrimiendo las mismas estrategias para articular “descargas de conocimiento” que el sistema dominante emplea para perpetuarse.

No obstante, los ejemplos artísticos sometidos a estudio en este trabajo nos han dado una dimensión y propuestas alternativas a esta retórica de la resistencia en que se convirtió el arte relacional actual.

En efecto, hemos definido una práctica retórica de resistencias administradas e instituidas por el poder dominante basado en la narración y la hibridación de conflictos emocionales y políticos. Pero cabría preguntarse: ¿Estas prácticas no son, sino, políticas publicitarias institucionales? ¿Sus argumentos últimos no obedecen a la táctica consumista del capitalismo tardío?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALÿS, Francis et al. (2005): *Francis Alÿs*, Ed. Turner, Madrid.
- APPADURAI, Arjun (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Ediciones Trilice y Fondo de Cultura Económica, Montevideo, 237 p.
- BORRIAUD, Nicolas (2008): *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 148 p.
- BOURRIAUD, Nicolas (2007): *Postproducción*, Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 128 p.
- CASTIGLIONE GONZÁLEZ, Paola (Ed.) (2002): *Arte en América Latina y cultura global*, Ed. Dolmen Ensayo, Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, 280 p.
- CERTEAU de, Michel (1999): *La invención de lo cotidiano: cocinar, habitar...* Universidad Iberoamericana, México.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999): *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona.
- GRAHAM & GIBSON (1996): *The End of Capitalism (As we Knew It)*, Basil Blackwell, Oxford, 348 p.

- HERLINHHAUS, Hermann y WALTER, Mónica (Ed.) (1994): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Langer Verlag, Berlín.
- LACLAU, Ernesto (2005): *La razón populista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal (2004): *Hegemonía y estrategia socialista*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- LEÓN, Rebeca (Ed.) (2002): *Arte en América Latina y cultura global*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, LOM Ediciones, Santiago de Chile.
- MOSQUERA, Gerardo (2000): *Territorios ausentes/Absent territories*, Casa de América, Madrid.
- RAMÍREZ, Mari Carmen (1999): “Contexturas: lo global a partir de lo local” en JIMÉNEZ, José y CASTRO, Fernando (Ed.) *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, pp. 35-67.
- RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- RICHARD, Nelly (2001): *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- SZEWCZYK, Monika, (Ed.) (2009): *Meaning Liam Gillick*, Cambridge, MIT Press, 186 p.