

8 CATEGORÍAS NO-IMPERIALES: CASOS DE ESTUDIO

El desplazamiento permanente de los artistas latinoamericanos contemporáneos ha configurado una serie de territorios enunciativos y representacionales, por los que transitan la diversidad y el polimorfismo de sus rasgos. Espacios difíciles de aprehender y de conceptualizar por medio de las categorías impuestas en dicotomías como el yo/otro, hegemonía/subalternidad, o clasificaciones como la otredad y la alteridad. El actual nomadismo de los artistas y sus obras consolidan lugares que (re)articulan nuevos espacios, nuevas localizaciones y epistemologías que contribuyen –como afirma Walter Mignolo- al desalojo de las categorías que los confinaban al espacio marginal de lo negado por las formas superiores de la historia.

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, a la par de desafiar y sustituir las unicidades conceptuales cada vez más difíciles de sostener –como apunta Mignolo-. Esta situación en cuanto a las categorías de análisis se plantea de manera determinante en los campos del arte contemporáneo latinoamericano, en el que 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 folcloristas. Más que nunca, parecería incluso que habiendo dejado atrás el rezago histórico de aquel rasgo anacrónico que sometió al arte latinoamericano desde sus inicios en la condición colonial, los artistas latinoamericanos de hoy están mostrando más que nunca su capacidad para responder con presteza a los estímulos globalizantes de la cultura contemporánea. (...) transformación que se genera con la puesta en escena de valores tanto extra-regionales, como de temas de carácter universal: la sexualidad, la condición femenina, los usos de las nuevas tecnologías.(...) el desplazamiento configuraría una zona de negociación y renegociación del legado de la tradición artística de nuestro siglo.”¹

El campo de representación y de acción del arte latinoamericano contemporáneo, se adecua a las formas globales en medio de una *lingua franca*, que ya no sostiene las categorías como elementos de análisis, sino que se desenvuelve en medio de serie de líneas de fuga, de utilización de residuos, de reciclaje de estos, ante la perentoria necesidad de comunicar su estatus contemporáneo en constante nomadismo. De allí que muchas de sus formas expresivas excedan a las conceptualizaciones de la alteridad, el exotismo, la otredad, la subalternidad, para colocarse en espacios donde las calificaciones y las fijeza son fracturadas en medio de una renovación del pensamiento y la expresión artística, que intensifican “lo nomádico, lo molecular, lo que no constituye una jerarquía sino que conecta y cruza a

¹ Mari Carmen Ramírez: “Contexturas: lo global a partir de lo local” en: *Horizontes del arte latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro (edts.), Madrid, Tecnos, 1999, pp 69-70. Ramírez argumenta la paridad de las prácticas artísticas latinoamericanas a través de las oscilaciones que ha generado la globalización en el ámbito de las artes visuales. En los últimos diez años –escribe la autora-, la participación cada vez más activa de América Latina en los procesos de globalización y sus contextos abstractos ha resultado un papel protagónico para las artes visuales. Este campo de acción se manifiesta en el incremento de la actividad cultural de las capitales artísticas de América Latina y la dinamización de nuevos polos cuyos ejes de acción con los centros hegemónicos es tan directo que pasa por alto su relación con las capitales latinoamericanas. A esta dinamización debe ser sumado el desplazamiento cada vez mayor de los artistas latinoamericanos tanto a los centros dominantes de legitimación artística como a otros puntos no tradicionales. En la mayoría de los casos debe subrayarse el realineamiento implícito de las fronteras nacionales, regionales y artísticas. Este realineamiento según Ramírez genera un nuevo espacio de diálogo en el cual conceptos como la identidad latinoamericana deba ser revisados, al igual que las formas categoriales inmanentes. Para mayor información ver de la misma autora: “Identidad o legitimación. Apuntes sobre globalización y arte en América Latina”, en: *Arte Latina*, <http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/mari.html>, (en línea), 15/03/02.

través de las fronteras categóricas”². La representatividad artística de la diáspora encuentra su terreno de acción en este cruce permanente de categorías, en la ambigüedad –como señala Nelly Richard en su texto “Residuos y metáforas”- 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.

De allí que, la amplitud de los terrenos significantes de los artistas contemporáneos latinoamericanos se encuentre inscrita dentro de una condición global en la que ponen en evidencia una diversidad de cruces y enunciaciones que deben ser aprehendidas por medio de otro tipo de conceptualizaciones que manifiesten su polimorfismo, su fuga permanente de lo establecido, pues ya no responden a espacios fijos de contención significativa, sino que responden en una voluntad hacia la forma en cuanto a lo estético, a las figuraciones simbólicas en lo cultural y al poder interpretativo de su tiempo.

8.1 Las categorías no-imperiales

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

² Jean Franco: “Desde el imperio” en: *Arte Latina*, <http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/franco.html>, (en línea), 25/04/02. La interconexión el cruce de las fronteras categoriales dentro de los campos del arte latinoamericano produce -según el autor- el surgimiento de zonas residuales, donde se señalan inestables formaciones de depósitos y significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o desacartadas por la razón. A veces se trata de fragmentos de discursos juzgados insustanciales por las categorizaciones fuertes del saber del saber disciplinario: de detalles (formas y estilos) considerados superfluos y derivativos en relación al central predominio del contenido y la representación, de formulaciones intermedias que convierten lo tenue y lo flotante en sus claves predilectas de exploración conceptual en el campos de las artes visuales.

más bien como un territorio de articulaciones artísticas y culturales complejas.”³ Esto último vendría a definir un espacio de nuevas y profundas localizaciones de análisis, otras formas de estudio, que nos lleven a considerar a la diáspora artística como un campo de revitalización del pensamiento visual latinoamericano. Por lo tanto es necesario redefinir las categorías fuertes que se han construido sobre el arte de la llamada periferia latinoamericana, dentro un sistema que nos permita visualizar las transformaciones, los trasvases, los desplazamientos dentro de los proyectos de representación de estas diásporas.

El estatus inmigrante tanto del artista como de sus obras, confiere al espacio articulador de la complejidad, la formación de un conocimiento de frontera, referido a la interacción que se ha constituido en el territorio latinoamericano a partir de diversos espacios de dominios hegemónicos (colonialidad, modernidad), desde los legados de las propias culturas a las que pertenecen los artistas y de interacción con la contemporaneidad. Este conocimiento de frontera apuntaría a la conceptualización de las localidades, disminuyendo -como afirma Walter Mignolo- la idea de la dupla del Occidente y sus otros, rearticulación que hace que la otredad pierda relevancia, para de esta manera emerger un sistema de nuevas categorías que analicen a partir de otras cartografías un conocimiento desde el lugar propio de enunciación.

En este sentido, Mignolo argumenta, que estas formas de análisis deben incorporar lo negado por las categorías fuertes de la razón, tales como civilización y barbarie. Es necesario ubicar la barbarie como espacio de conocimiento y encontrar en ella lo que fue negado, encontrarla como mismidad, para de esta manera generar un espacio de reflexión que mantiene y trasciende los conceptos fuertes. Tanto la civilización y la barbarie argumentadas por el autor en su texto *Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina*, nos lleva a plantearnos la posibilidad de hallar en las expresiones del arte contemporáneo latinoamericano, la emergencia de nuevas categorías que estudien su complejidad y al mismo tiempo poder visualizar los distintos cruces que en ellas se construyen.

³ Gerardo Mosquera: “Territorios ausentes” en: *Territorios ausentes/Absent territories*, (Catálogo de exposición), Madrid, Casa de América, enero-marzo 2000, p.16. Mosquera afirma que los artistas latinoamericanos en desplazamiento y diáspora no corresponden a categorías únicas. Estos asumen los cruces complejos de su contemporaneidad, y que en ocasiones constituye más bien un ingrediente de importancia en la estructuración de sus poéticas personales. Esto permite la configuración de obras abiertas, sinuosas, que trascienden para desplegarse hacia más generales acerca del problema de los desplazamientos, la construcción de identidades y la relación con lo diferente en sí mismos, junto con sus dobleces y mitificaciones.

De manera que, acudiremos a las reflexiones del historiador y antropólogo venezolano Fernando Coronil⁴, quien establece la necesidad de configurar otros espacios de reflexión que aprehendan la complejidad del espacio contemporáneo, a partir de los que las categorías modernas del yo negaron en la construcción del otro, en medio de sus prácticas de poder. La fragmentación del mundo contemporáneo hace cada vez más difícil pensar en historias únicas, y se ha iniciado un proceso de restitución de las historias locales, de los espacios residuales, junto a la constante presencia del abandono de los espacios fijos, que exceden a categorías como individuo, sociedad, masculino o femenino, las cuales se desarticulan cada vez que entran en acción los discursos de la simultaneidad actual y que -como afirma Coronil- ponen en relieve un nuevo mapa que ha de ser cartografiado desde otras ópticas.

Este cambio de visualización traerá como consecuencia transformaciones profundas en las formas de analizar a las diásporas y a sus representaciones, ya que “El resultado de estos cambios se aprecia en el desarraigo de los sitios originales de las formas categoriales espaciales conocidas, hacia nuevas localizaciones. Hacia un nuevo espacio más fluido imposible de ser llevado a territorios fijos. Con la desterritorialización y reterritorialización, los procesos y sus construcciones se hacen mucho más visibles, los espacios de encuentro y desencuentro que funcionan como las localizaciones de nuevos movimientos sociales.(...) Esta transformación contemporánea reconfigura los espacios del hogar y del otro, pues ya no se mantienen las distancias entre continentes o confinamientos, pues estos se hacen simultáneos,

⁴Las aportaciones de historiador y antropólogo Fernando Coronil en cuanto a las formas geoculturales son de gran importancia para el presente estudio, pues traslada parte del pensamiento poscolonial al territorio latinoamericana, tomando en cuenta su particular realidad y resaltando su importancia dentro de lo que debería ser el pensamiento poscolonial contemporáneo. Para el autor es prioritario hacer emerger las capas sumergidas de un palimpsesto, recuperar las historias que han configurado al Occidente y a sus otros, para poder visualizar los diversos cruces, los choques y las fronteras que se formularon en el pasado y que han sido maquillados por historias siguientes. De allí que el autor en varios de sus textos acuda a las formas de una conciencia de frontera, de un desplazamiento de las categorías fuertes y dejar ver los que estas han ocultado, en un nuevo proceso de reescritura. Para mayor información sobre las argumentaciones de Fernando Coronil ver: “Más allá del occidentalismo: hacia categorías históricas no imperiales”, en: *Casa de las Américas*, nº 206, enero-marzo, 1996, y también “Naturaleza del poscolonialismo del eurocentrismo al globocentrismo”, en: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (ed.), Caracas, UCV, 2000.

se multiplican y se disuelven. Las identidades colectivas ahora son definidas en lugares fragmentarios que jamás podrán ser mapeados por las antiguas categorías”⁵.

Los cambios contemporáneos han traído consigo la búsqueda de nuevas conceptualizaciones, y que en el caso del arte latinoamericano, nos presenta un artista que ha perdido su hogar original, que manifiesta una identidad fragmentada y que comporta un debilitamiento de las imágenes de la otredad. De manera que es preciso construir nuevas articulaciones teóricas que –como argumenta Coronil- llenen de sentido las transformaciones de las realidades que se han visto inmersas dentro de diversos proyectos imperiales, de distintas formas discursivas de modernidad, para poder así construir un espacio de pensamiento que emerja a través de los intersticios, de lo fronterizo, y que pueda aceptar lo negado (inmigrantes, refugiados, géneros sexuales, otredades, márgenes y periferias). Es en esta dirección que se construirán las categorías no-imperiales, como espacio del que surgen las historias negadas y en el cual las dicotomías modernas pierden parte de su sentido para poder ser trascendidas.

Las categorías no-imperiales, recuperan y rescriben a las simbolizaciones múltiples, como territorio de acción, en el que se enuncian los entre medios de los diversos cruces de representación. Estas categorías abiertas y no limitantes se gestan en el cruce de las experiencias imperiales, que han contribuido a la formación de la cultura latinoamericana, y es en este mismo espacio donde se ubican las categorías sexuales, los deseos, las desterritorializaciones, las localidades, las nuevas territorialidades, que conforman al conocimiento fronterizo, un más allá –que en palabras de Homi Bhabha- representa la mezcla del presente y el pasado, un estado liminal de distanciamiento consciente de la emergencia del límite, que disloca lo tradicional, la discontinuidad, desigualdad y la minoría. A partir de estas argumentaciones teóricas podremos observar y analizar, como las representaciones de artísticas de las diásporas latinoamericanas, construyen nuevos espacios de discursividad, en los cuales su diferencia refuerza su crítica, en medio de lugares de acción donde se (re)articulan las rupturas y los desplazamientos con los componentes de una cultura contemporánea globalizada que permite la movilidad y la

⁵ Fernando Coronil: “Beyond Occidentalism: Toward post-imperial geocultural categories” en: *Cultural Anthropology*, 11/1, 1996, pp 79-80. Citado por: Walter Mignolo: “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina en: *Teorías sin disciplina*, <http://www.ensayo.rom.uga.edu/critica/teoria/castro/mignolo.htm>, (en línea), 30-03-01, pp 18-19. Según Mignolo la importancia del aporte teórico de Coronil radica en que sus conclusiones no sólo desplazan las categorías disciplinarias sino que reclaman nuevas categorías geohistóricas que reemplacen las construidas por la modernidad.

fragmentación, en medio de una conciencia híbrida, rizomática, que cartografía sus particularidades desde las múltiples transferencias y transiciones culturales.

Los artistas latinoamericanos contemporáneos en este sentido ya no pueden estar sujetos a una posición fija, pues estos se mueven dentro de una multiplicidad opcional de inserciones, dentro de los diversos universos simbólicos en los cuales se encuentran, y en los que están atravesados por el mundo y por los otros. De allí que sea necesario construir una serie de campos de conocimiento reflexivo que nos aproximen a esta complejidad, a partir de los posicionamientos tanto de los artistas como de los teóricos, no en un intento clasificatorio definitivo, sino en la búsqueda de un espacio que nos permita reflexionar sobre las representaciones contemporáneas de la diáspora, de lo que está manifiesta como lugar de representación y donde las categorías fuertes se tornan débiles ante otras cartografías que desplazan la centralidad hacia los campos fronterizos.

8.2 Casos de Estudio

La formulación de un espacio de análisis a partir de otras cartografías que visualicen la complejidad de una serie de escenarios representacionales, que se manifiestan en las obras de los artistas diaspóricos, como lugares de enunciación que muestran “entidades activas y lucidas que reorganizan constantemente sus contenidos, que producen a través de un material y poniéndolos en relación con las necesidades e ideas, todo lo cual es en sí mismo una mezcla de lo que estaba allí antes y de lo que ellos mismos han producido”⁶, ante la complejidad de ese permanente mezclar y reordenar, en medio de una simultaneidad que organiza los contenidos, que funcionan como medio de creación de sentido.

Esta simultaneidad y su organización nos llevan a formular otros espacios de análisis que se determinen no sólo en las corrientes del arte contemporáneo, sino en las formas de pensamiento que son construidas por los artistas en diáspora a través

⁶ Norma Alarcón: “La frontera de Andalucía: La inscripción de una ginocrítica”, en: *Cultura y tercer mundo. 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, Beatriz González Stephan(comp.), Caracas, Nueva Sociedad, 1996, pp. 133-134. Según Alarcón las entidades conscientes y activas se encuentran inscritas dentro de una serie de posiciones que pareciendo fijas se convierten en una serie de opciones a ser escogidas o seleccionadas por esta conciencia en actividad permanente. Esta serie de posiciones se transforman en una simultaneidad transversal, en la que el sujeto activo en formación es atravesado por una serie de realidades, por medio de las cuales se afirma para ejercitar esa fuerza lúcida que reorganiza constantemente los contenidos.

de sus obras. De allí que, tratemos de establecer una búsqueda de sentido interpretativo por medio de la formulación de campos de reflexión que nos lleven a desplazar las categorías fuertes como la otredad o la alteridad, para evidenciar otros espacios de pensamiento que transitan por las fronteras de unas representaciones que manifiestan la necesidad de ser estudiadas por medio de un análisis de cruces de historias múltiples y a la vez globales, y así poder delimitar los espacios negados por los discursos centrales, en la búsqueda de formas conceptuales débiles y no imperiales.

8.2.1 Los campos del deseo

Las oscilaciones permanentes del arte latinoamericano han creado narrativas que confluyen en un discurso artístico que combina su localidad inmersa en el tiempo de la conflictividad contemporánea, con los elementos emitidos desde los espacios centrales de representación, los cuales son apropiados o antropogizados en medio de una acción consciente que genere sentido a su particular realidad. La diversidad de lenguajes, formatos y objetos, conceptualizan medios propios de realización, para los artistas latinoamericanos, que desde la diversidad de sus lenguajes funcionan como medio para enunciar la transformación del desmantelamiento de las realidades múltiples a las cuales se ven enfrentados.

De allí que, emerjan una serie de líneas de fuga que se manifiestan en distintos territorios significantes, en “una suerte de territorialización, muchas veces residual, arcaico y perfectamente funcionales (...) la intensificación de las líneas de fuga encaminan al deseo, que excede todas las categorías, pues no existen divisiones fijas entre el individuo y la sociedad ni entre lo humano y lo animal, entre lo masculino y lo femenino”⁷. La ruptura de las posiciones fijas genera una movilidad que ya no puede ser explicada por medio de una categorización estable, pues se desarrolla un espacio

⁷ Jean Franco: “Desde el imperio”, ob cit: p 3. Las líneas de fuga representan según Franco otra forma de generación de sentido a partir de la formulación de neoterritorios en los cuales se intensifican las desterritorializaciones y las reterritorializaciones significantes, desde la decodificación por un lado del sentido y por otro la reimplantación de este. Este proceso de decodificación y reimplantación excede las categorías establecidas en territorios fijos, pues se generan nuevas formas significantes dentro de la movilidad. Conceptos –como argumenta el autor como “devenir mujer”, “líneas de fuga”, “lo nómada”, “devenir animal” no solamente han sido apropiado por el pensamiento latinoamericano sino que han estimulado a su vez nuevas conceptualizaciones.

nómádico significativo que toma cualquier materia para crear sentido, y evadir lo establecido.

La diáspora artística contemporánea por ende habita en la frontera, entre mundos distintos y representaciones sígnicas diversas. En las cuales los espacios de frontera y su conocimiento aluden a fuertes procesos de desarraigo, de luchas y nostalgias, como preparación de espacios frágiles en permanente proyección. Esta proyección de fragilidad parte de la creación del campo de deseo, lugar de análisis que se encuentra en el exceder a las formas establecidas. Dicha formulación de deseo se encuentra en parte del pensamiento reflexivo de Deleuze y Guattari, quienes evidencian la existencia de las divisiones no fijas, pues las relaciones de sentido, se tornan cartográficas, múltiples y “El deseo no cesa de efectuar el acoplamiento de flujos continuos y de objetos parciales esencialmente fragmentarios y fragmentados. El deseo hace fluir, fluye y corta”⁸.

Este continuum permanente de enlazamiento de fragmentos a su vez fragmentarios son retomados en el pensamiento latinoamericano en los territorios del arte por la teórica brasileña Suely Rolnik⁹ desde las teorías del psicoanálisis, en las que ha basado su explicación para la concreción de los campos del deseo. Rolnik manifiesta que el deseo es la transformación en el movimiento. Un proceso para dismantelar los mundos diversos en estados de pérdida de sentido y una recuperación posterior que configure la formulación de otras realidades llenas de significación que se manifiestan en la contemporaneidad del artista.

⁸ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *El antiedipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1973, p. 15. Ver especialmente el capítulo “Las maquinas deseantes”, en el que ambos autores argumentan este campo de significación a través de los siguientes planteamientos: El deseo no cesa de efectuar un acoplamiento(...)El deseo hace fluir, fluye y corta(...) producido por objetos parciales, constantemente cortados por otros objetos parciales, que a su vez producen otros flujos, cortados por otros objetos parciales. Todo <<objeto>> supone la continuidad de un flujo, todo flujo la fragmentación del objeto. Cada uno interpreta al mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo lo interpreta todo en términos de ver –el hablar, el oír, el cagar, el besar. Pero siempre se establece una conexión con otra máquina, en una transversal en la que la primera corta el flujo de la otra o <<ve>> su flujo cortado por la otra.

⁹ Las argumentaciones citadas proceden del texto de la psicoanalista brasileña Suely Rolnik: *Cartografía sentimental. Transformaciones contemporáneas del deseo, De São Paulo. Roterios, roteiros, roterios. XXIV São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp. 30-33. Rolnik afirma que el artista latinoamericano establece como estrategia la formación del deseo, en la que muy poco importa los sectores de la vida social de la que toma los objetos. Pues lo que realmente importa es el estar atento a cualquier fenómeno de la existencia humana que se propone reestructurar: desde movimientos sociales, formalizados o no, las mutaciones de la sensibilidad colectiva, la violencia o la delincuencia, los fantasmas del inconsciente o los cuadros clínicos de individuos, grupos y masas, institucionalizados o no.*

Los campos del deseo se disponen en medio de una relación con los universos vigentes de expresión que pueden tornarse obsoletos, en el momento de generarse el sentido, ya que estos parten desde una formulación individual, que observa los residuos y depósitos simbólico-culturales donde –como afirma Nelly Richard sobre el deseo- se juntan significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o descartadas por la razón. El campo de deseo estructurado de por la multiplicidad fragmentaria registra el cambio de lo jerárquico a lo horizontal, del centro a los márgenes, de lo integrado a lo no integrado del todo al fragmento para de esta manera insertarse posteriormente dentro del campo social colectivo, haciendo evidente el olvido y la omisión.

Es en esta dirección de sacar a la luz lo olvidado que la individualidad del artista acciona entradas diversas que se transforman en un constante pasar de fronteras, en medio de las reinserciones de los residuos como medio representacional. La existencia de los campos de deseo se establece entonces, por medio de inclusión o exclusión de las materias significantes, siempre en producción y en permanente hibridación, debido a que el artista “absorbe materias de cualquier procedencia, todo lo que sirva para dar forma a los movimientos del deseo, para crear sentido son bienvenidos”¹⁰. El artista diaspórico inmerso dentro de una multiplicidad de materia significativa, activa a los campos del deseo, definidos por Rolnik, como la estrategia por medio de la cual acude de forma consciente a los territorios de la significación, a sus residuos y sedimentaciones, apropiándose y resignificando las voces múltiples para dotar de sentido sus discursos, pues este artista vive de explorar, de apropiarse, de fracturar fronteras, de evidenciar las mutaciones que les permiten acoger un carácter infinito de procesos de producción de realidades y de deseos.

a) Doris Salcedo

La necesidad de rescatar del olvido y la omisión el dolor de la pérdida, es realizada por medio de una voluntad conciente, que hace emerger una serie de residuos físicos, de materias significantes abandonadas, y que configuran en la obra de la artista colombiana Doris Salcedo, su principal forma de acción dentro de los

¹⁰ Suely Rolnik: “Cartografía Sentimental” en: *De São Paulo. Roterios, roteiros, roterios. XXIV*, Ob cit: p.30. La autora argumenta que el artista que utiliza como estrategia el campo del deseo se convierte en un cartógrafo de su realidad. Él vive de apropiarse, robar, devorar, siempre en busca de elementos significantes, libre de escoger las entradas que generen su sentido, de descubrir las materias de expresión, de mezclarlas, de escoger las intensidades que no recorren su cuerpo como las que recorren otros cuerpos que pretende entender y a la vez revelar. Pues al querer participar en el deseo se embarca en la constitución de territorios de existencia, en la constitución de realidades.

campos del deseo. Historias múltiples de dolor y pérdida, residuos de memoria, que giran en torno a los objetos seleccionados por la artista, para establecer espacios discursivos que aparecen como la “transformación de los signos en la que las cosas y los bienes, las palabras y los seres humanos se interpretan, transformando e intercambiando valores. Se crea así un espacio donde la gente se vuelve objetos y su poder de soñar pasa a las cosas que se vuelven no sólo como la gente sino como sus perseguidores”¹¹.

Los objetos de Salcedo se transforman en este intercambio, en el que las formas deseantes configuran un cuntinumn libre de asociaciones que transitan por la soledad, el dolor y los desplazamientos forzosos, en los que las formas físicas constituyen las copias degradadas de una identidad perdida, pues estas ya no son el original que las poseyó como parte de su existencia, sino que se manifiestan como residuos de historias que se encuentran en otra parte.

Las instalaciones de Salcedo nos refieren a un espacio de “materia convertido en sujeto, inscrito en expansiones orgánicas y soportes culturales que se convierten en sujetos al mismo tiempo de producción. Collages, montajes, ensamblajes, instalación, materiales cotidianos (la tierra, residuos, el cuerpo, desechos); puras superficies, materia para se inscrita (huellas, marcas, manchas). Convertidos en objetos de reproducción: numerados, no nombrados, obligados a enfrentar su propia inmortalidad, incurables, en el exilio, en el abandono perpetuo, desaparecidos sin huella.”¹². De allí que, al campo deseante del sujeto perdido se halla fragmentado, por una acción que reproduce lo olvidado, para hacerlo emerger por los intersticios de los discursos de la violencia, de lo perdido, y obligar a la memoria a acercarse, a una realidad cotidiana de carácter colectivo.

Las acciones conscientes que la artista emprende en este rescate de residuos, parten de la necesidad de generar sentido a partir de una domesticidad perdida, en la

¹¹ Michael Taussig: “Shamanism, colonialism and the wild man”, en: *A study in terror and healing*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p.6, citado por: Charles Merewether: “El arte de la violencia I”, en *ArtNexus*, n° 2, 1991, p.93. La cita que realizada por Merewether funciona como basamento teórico para la comprensión de los objetos tomados por la artista Doris Salcedo los cuales funcionan como poder de la representación de la desaparición física y la restitución de un cuerpo social a partir de sus vestigios, pues el cuerpo perdido es el cuerpo de la desaparición y este por medio de la acción consciente de su recuperación se convierte en objeto.

¹² Charles Merewether: “El arte de la violencia II”, en *ArtNexus*, n° 3, 1992, p.134. Las obras de Salcedo -según el autor-, ubican la diversidad de los objetos apropiados por la artista dentro de una campo de resignificaciones permanente, pues ellos colocan en circulación las fisuras, los huecos y residuos dejados por la red invisible del terror injertada en el cuerpo social como una simple superficie.

que encuentran las señales de la ausencia de una serie de testigos, que desarrollan una memoria hacia la interioridad de un carácter único e imposible de transcribir. La artista sólo observa, se apropia de esas historias individuales de la pérdida, que a través de sus objetos muestra un sentido cargado de historia, de deseos y creencias.

Salcedo recupera este sentido por medio del reconocimiento del otro, del otro ausente, pues -como esgrime la artista- “Desplazo mi yo, para ir al encuentro de la experiencia de las víctimas directas de la violencia(...) Busco establecer un diálogo con esas víctimas, que posibilite una conexión con la dimensión afectiva de su experiencia de dolor”¹³ De allí que, se origine una conexión entre los campos significantes de las víctimas, su experiencia invisible y marginal y el público que se acerca a la obra – como escribe la misma artista-.

La articulación de estos campos determinaría el emplazamiento de la significación de la ausencia en medio de la viudez de los objetos, en medio de una ausencia de comunicación que nos remiten a espacio no habitable, pues el espacio de existencia ha sido clausurado como vemos en *Installation* realizada en 1995, en la que numerosos muebles se distribuyen en el espacio atrapados en el concreto que ha cerrado su existencia funcional.

El deseo de existencia y funcionalidad del sujeto ha abandonado este mobiliario múltiple, que obstruidos y aislados, representan huellas o reliquias del cuerpo ausente, que “en las esculturas de madera y concreto(...) presentan una dramática y extraña materialidad. Construidas con muebles, elementos orgánicos y cemento estas piezas parecen retener el alma del cuerpo humano aprisionada en el concreto. Ellas marcan y testimonian además los signos del trauma en su superficie: son atravesadas por elementos punzantes, y sus grietas, resquebrajaduras y

¹³ Natalia Gutiérrez: “Conversación con Doris Salcedo”, en: *ArtNexus*, nº 19, 1996, p. 48. La acción consciente de recuperación y de denuncia de la violencia configura según la artista un espacio de reflexión, en el que el espectador pueda reconocer su propia experiencia. Este espacio parte para la artista de una observación en la que simplemente escucha, reconoce al otro, memoriza ciertas palabras a partir de las cuales elabora su obra. Pues como admite la misma artista: Creo que la gente se expresa con exactitud, sus palabras son precisas, denotan su experiencia. Yo aprendo de ellos.

abrasiones sugieren heridas o cicatrices”¹⁴ significando una diversidad de situaciones que manifiestan lo puramente humano, pues sus obras ratifican de forma permanente la presencia de una existencia que se ha visto alterada y de la cual sólo quedan sus vestigios. Es en esta dirección, que el discurso de Salcedo sitúa al deseo en medio de una mutación permanente, la ausencia se recrea en cada uno de los objetos que apropiados por la artista funcionan como espacio de resignificación, pues ya inoperables estos trascienden sus fronteras, bajo otro espectro significante, el objeto se convierte en residuo y en depósito de historias no narradas.

Las *Casas Viudas* realizadas entre 1992 y 1995, transitan dentro de los espacios expositivos sin nombre, sin identidad ninguna, pues ellas reportan las condiciones de vida en zonas de extrema violencia “donde habitar, ser o existir en un lugar privado <<propio>> es imposible. Sabemos que las víctimas son obligadas a salir de sus casas, forzadas a desplazarse. La *casa viuda* hace una utilización precaria del espacio,(...)un lugar de paso, imposible de habitar”¹⁵ La viudez de sus casas, anónimas, cerradas, sin conexión aparente, parten de objetos usados y transformados por los que alguna vez estuvieron allí, pues ellos manifiestan la huella de la existencia, que de manera sutil y casi imperceptible habita en el objeto apropiado por la artista como materia significativa; pero esta apropiación consciente y voluntaria del rescate de lo marginado y de lo oculto, genera un corte en el cuerpo social, del que Salcedo desprende huellas, para de esta forma separar para siempre lo perdido y dotarlo de un nuevo espacio de comprensión, en medio de una carencia pues lo perdido ya no posee su sentido original de pertenencia.

La carencia y la pérdida de los objetos representados en su soledad y permanente herida, muestran lo que el teórico Slavoj Žižek argumenta como la fuerza motora de desear, de mostrar lo real imposible de unos impulsos que descarrilan lo

¹⁴ Rina Carvajal: “Rutas- América Latina” en: *De São Paulo. Roterios, roteiros, roterios. XXIV* São Paulo, Estação Liberdade, 1989, p 10. La obra de Salcedo -según Carvajal- es configurada por una compleja función ritual. La extrema insistencia de su labor, la obsesividad de sus gestos repetidos -de costura, sutura y remiendo- aluden persistentemente a la necesidad de señalar las heridas, de mostrar las acciones de su reparación y curación, y de encontrar un espacio de continuidad. Desde las propias contradicciones de representación que la obra genera, estas reiteraciones sugieren un modo de activismo, la posibilidad de concertar la expresión colectiva del dolor de otros redimiéndolo a través de la reconstrucción de su memoria.

¹⁵ Natalia Gutiérrez: ob cit: p. 49. La precariedad del espacio de las *Casas Viudas*, es definida por Doris Salcedo como un *non-site*, un lugar imposible. De allí que la artista planteé que la ubicación y reubicación de las esculturas en el espacio expositivo funcionen como una forma de trabajar la memoria. Es acercar a la conciencia del espectador a la desaparición y al desplazamiento forzoso, enfatizando la ausencia con imágenes que se desvanecen.

natural y lo regulado. Las obras de Salcedo descubren este real imposible de la violencia, mobiliarios que se convierten en agresores del espacio interno como lo vemos en su instalación *Tenebrae, noviembre 7, 1985*, realizada en 1999-2000, resaltando el abandono al que este mobiliario ha sido sometido. En un tiempo preciso. *Tenebrae, noviembre 7, 1985*, remite directamente a una fecha, a un acontecimiento local del territorio colombiano, pero la alusión a la sombra nos desplaza a un después, de una serie de acontecimientos en los que la violencia a empañado toda relación del mobiliario con su espacio, pues ya es demasiado tarde para intervenir y que dicha situación puede presentarse en cualquier territorio.

Tenebrae, nos dirige directamente a la fuerza motora del deseo de lo real imposible, el mobiliario a tejido un espacio impenetrable, un vestigio que no quiere ser descubierto, pues aquellas sillas desfiguradas por la violencia se han extendido, han cerrado toda posibilidad de tránsito a un espacio de dolor, que ahora –como escribe Charles Merewether- se ve enfrentado al silencio de las sombras, “con fantasmas que están presentes pero que son intangibles, formas persistentes cuyo contorno no pueden precisarse, pero a las que debemos enfrentarnos”¹⁶.

De allí que, este grupo de sillas no sólo se han concebidas en su superficie, si no en su espacio deseante simbólico, pues más allá de su función original, estas se han convertido en la superficie cortada de la violencia y entonces el interior directo se abre, dispersa lo espiritual, lo material perturba el exterior por un exceso de materia interior que sobre pasa e inunda al sujeto –como escribe Zizek-, debido a que las sillas de la instalación, se han convertido en sujetos actuantes, que han colmado el espacio habitable abriendo la herida que debía ser olvidada, para manifestarse como testigos silenciosos de una violencia que es rescatada desde sus residuos.

El espacio habitable de *Tenebrae*, como el de las *Casas Viudas* o de *Installation*, se definen como reales imposibles, fuerzas motoras del deseo, lugar de convivencia de múltiples materias significantes. Lugares en los cuales la necesidad de crear sentido a una realidad soterrada que en permanente carencia desarrolla un

¹⁶Charles Merewether: “Después de los hechos”, en: *Eztétyka del sueño*, (cat exp), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, enero-marzo 2001, p. 138. El suceso al que hace alusión la obra de Salcedo *Tenebrae, noviembre 7, 1985*, se refiere a la contraofensiva iniciada por el ejército colombiano contra la guerrilla que el día anterior había ocupado el Palacio de Justicia. En el proceso murieron más de cien personas, y el ejército destruyó todas las pruebas de la matanza. *Tenebrae*, según Merewether nos habla des después, del espacio abandonado, del lugar del desahucio o de la ansiedad, de un lugar marcado por lo finito y por el tiempo inmóvil del abandono, ante el cual somos incapaces de actuar, pues nos encontramos ante el silencio de las sombras.

exceso de materia, un “lugar sin objeto” que es sostenido por un “objeto que carece de su propio lugar”, no es posible para las dos carencias cancelarse una a otra. Lo que tenemos aquí son los dos aspectos de lo real, existencia sin propiedades y un objeto con propiedades sin existencia¹⁷, que se manifiestan en la ausencia/presencia del discurso de la artista, en el que los cuerpos actuantes se han perdido y sus objetos le reemplazan.

Las obras de Salcedo se movilizan en medio de ese “lugar sin objeto” y el “objeto que carece de su propio lugar”, pues los sujetos que los sostenían como suyos han desaparecido, lo real se ha convertido en un campo imposible de volver a considerar, los campos del deseo se desenvuelven dentro de los lugares de lo traumático, en el territorio de la ausencia definitiva, para de esta forma lograr fracturar lo establecido en la localidad de la angustia de un territorio determinado, pues los mobiliarios de Salcedo transitan por una violencia experimentada por diversos y múltiples colectivos, de los cuales es tomado la producción constante de un cuerpo social que sufre y que funciona como escriben Deleuze y Guattari como máquinas deseantes que estropeadas continúan estropeándose sin cesar.

b) Ernesto Pujol

Los campos del deseo accionan de forma constante el uso de lugares significantes que se refugian en la memoria, en la renuncia, en la pérdida, en un espacio sin lenguaje definitivo, que se desliza por debajo de él, en el umbral de lo inabarcable, de lo carente, en medio de una sublimación deseante de los patrones de una cultura que necesita ser deconstruida dentro los parámetros de una memoria individual que enuncia múltiples traumas “por medio de síntomas que retrotraen aquello que los produjo sin ser capaz de explicarlos. En los síntomas encuentra una

¹⁷Slavok Zizek: “Del deseo al impulso. ¿Por qué Lacan no es lacaniano?, en: *Atlántica*, nº 14, otoño, 1996, p. 36. La argumentación de Zizek sobre esta postura de carencia que crea lo real se determina en dos aspectos. Por una parte el hecho de que el objeto tenga propiedades y carezca de existencia o que tenga existencia y carezca de propiedades. Este juego entre existencia y propiedades delimita según Zizek la imagen y lo real, pues la presencia de ambos en la representación confiere la apariencia insustancial de un fantasma (representación sin existencia) y la materia cruda de lo real (la existencia sin apariencia).

causa suficiente para la existencia.”¹⁸ Síntomas de un lenguaje abyecto, de un lenguaje de carencias inabarcables, de pérdidas, de memorias individuales, de raza, de género, de religión, cuestionamientos a la cultura instituida como verdadera, aparecen en la obra del artista cubano-norteamericano Ernesto Pujol como máquinas que se desvanecen en un espejismo que impregna todas las palabras, con un reflejo fantasmal y alucinador –como escribe Julia Kristeva en los Poderes del Horror-.

La obra de Pujol acude permanentemente a los espacios de una memoria que lleva el exilio como experiencia traumática, en la cual se mezclan y se reciclan situaciones individuales que establecen los síntomas de una subjetividad que esta interesada por el perdón de un pasado donde como el mismo artista afirma “(...) a mí me interesa el perdón de ese pasado, a quién se le perdona su pasado y a quién no, y cuáles son los factores que hacen que unos sean perdonables y otros imperdonables”¹⁹, pero este perdón se logra por medio de la articulación de una serie de mutilaciones operadas sobre los recuerdos, sobre los deseos que parecieran perder el sentido dentro de la herida dejada en la subjetividad del artista debido a los desplazamientos forzados y la existencia de realidades múltiples. Esta diversidad marca la evocación consciente de Pujol y lo lleva a transitar por una serie de eslabones en los que “no hay modo de escapar del pasado, en que un individuo puede sentirse atrapado en un mundo de pesadilla del que tal vez sólo la muerte puede librarlo”²⁰. Ese mundo de pesadilla, en el que se encuentra atado el artista, es diseccionado, ubicado en el centro de un espacio infantil, que refleja la carencia de la

¹⁸ Anders Michelsen: “Trayectorias abyectas”, en: *Atlántica*, nº 17, verano, 1997, p. 40. La evidencia de los síntomas de lo traumático se enuncia por un deslizarse por debajo de los lenguajes instituidos, este no es un juego voluntario. Los síntomas son atrapados por medio de mensajes y objetos que son transmitidos por medio de un contrato social de comunicación y deseo que va más allá de la carencia, pues es su mismo lenguaje. De esta manera los síntomas de la pérdida, el dolor, la partida y el sometimiento se convierten en campos deseantes de sublimación, abyección que deja emerger lo fóbico que se desvanece como un espejismo, un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión que utiliza el cuerpo para el trueque en lugar de inflamarlo, un deudor que te vende, un amigo que te traiciona. Cuando esto aparece el deseo el deseo se defiende y se revela creando un <<vómito protector>>.

¹⁹ Octavio Zaya: “La trilogía cubana de Ernesto Pujol: el exilio, la memoria y el regreso”, en: *Atlántica*, nº 15, invierno, 1996, p. 123. La trilogía cubana de Ernesto Pujol, busca permanentemente tanto fuera como dentro Cuba los procesos de reinención de esta sociedad, que se ha movilizadado entre la revolución y exilio, que parecieran las dos caras de la misma moneda, pero el discurso de Pujol en esta movilidad cuestiona las formaciones de género, raza y sexualidad.

²⁰ María Lluisa Borrás: “Ernesto Pujol, la estructura formal de un clásico”, en: *ArtNexus*, nº 32, 1999, p. 44. La cita a la que hacemos referencia es tomada de una reflexión del artista sobre su instalación *Winter* de 1997. Borrás utiliza esta reflexión para argumentar que el uso de la memoria en la obra de Pujol no es una evocación inconsciente, dulce o nostálgica, sino por el contrario es una memoria implicada, reivindicativa y audaz, cortante como un bisturí quirúrgico bien afilado.

partida, la fractura del origen y la recreación de estos en medio de un proceso permanente de construcción y producción.

El mundo infantil impoluto y fantasmal, puebla la memoria del artista y son sus *Escaparates “Los hijos de Pedro Pan”* de 1995, los que enuncian la dinámica de la pérdida, de lo inmóvil, dentro de un desarraigo que mantiene el movimiento de la memoria, pues estos escaparates al igual que el resto de la instalación realizada bajo el nombre de *“Los hijos de Pedro Pan”*, nos muestran piezas de ropa flotando, los niños que las ocupaban ya no se encuentran allí, y flotan sobre el mapa vacío del territorio que les expulso.

“Los hijos de Pedro Pan”, muestran la energía residual de un estado por el cual el artista renace, al consumir un hecho conocido por él como experiencia significativa, pues aquellos niños obligados a partir de su territorio original se encuentran suspendidos, en medio de una asociación de imágenes que tiende a rescatar sus historias a partir del deseo de producir “quiénes fuimos, como lo único que te queda y donde la memoria es tu única herencia; es lo único que te puedes llevar contigo y lo único que te define. A veces la memoria es la única arma de defensa del individuo según se enfrenta a un presente hostil y aun futuro incierto”²¹

Las imágenes infantiles configuran en esta instalación una memoria obsesiva, detallada, en la que –como afirma el artista- utiliza la dinámica evocativa de un niño para presentar como adulto una imágenes que parecieran inofensivas, pues a través de ellas se consolida una arqueología que rescata del paso del tiempo todo lo que ha perdido, para de esta forma originar un discurso plástico que protege profundas disyunciones, pues en esa ropa infantil, surgirá la presencia del género, el recuerdo del niño varón, de sus pesadillas, para inscribir en la superficie “algo que pertenece al orden de un sujeto. De un extraño sujeto, sin identidad fija, que vaga sobre el cuerpo sin órganos, siempre al lado de las máquinas deseantes, definido por la parte que

²¹ Octavio Zaya: ob cit: p. 127. El fragmento citado pertenece a una entrevista realizada por Zaya a Ernesto Pujol, en la basa gran parte de su experiencia artística en la recuperación de la memoria, de su historia y de las historias que le rodearon. Esta recuperación consciente se encuentra para el artista en las experiencias del exilio, el desarraigo, la diáspora, pero su desarraigo parte desde la infancia, estado que se empeña en recuperar, producir y consumir, al no entender como mentalidad infantil lo que estaba sucediendo, pues el niño -como afirma el artista- lo graba todo, registra intuitivamente, pero no analiza. La memoria del niño no es selectiva, es como una esponja.

toma del producto, que recoge en todo lugar la prima de un devenir o de un avatar, que nace de los estados que consume y renace en cada estado.”²²

De allí que, el devenir o el avatar del recuerdo inscriba un nuevo campo deseante, otra materia significativa que se escapa desde las ropas de los niños hacia los recuerdos de un niño varón, que por medio de sus residuos muestra la construcción de una sexualidad, de lo que significa entender al hombre y su sentido de género masculino. Pujol construye cuidadosamente un sentido del desarraigo por medio de la castración, pérdida definitiva del sentido masculino, y del territorio caracteriza al género físicamente. Esta pérdida se inscribe dentro del espacio de lo cotidiano, del hogar desaparecido del que sólo quedan vestigios y depósitos, marcas de su configuración en las formas patriarcales que Pujol disecciona limpiamente al presentarnos órganos masculinos flácidos y completamente blancos como los representados en *Sillones* de 1995 y que forma parte de *Los hijos de Pedro Pan*. El artista produce parte de su devenir múltiple es estos órganos que alguna vez representaron poder, pues su trabajo no se concentra en la castración como ruptura, como separación, sino que trata de mostrarnos “la construcción de la noción de masculinidad y la violencia que suele darse en nuestras sociedades.(...) la castración como tal no es lo fundamental en mi trabajo o por lo menos no lo es tanto como lo son, por ejemplo, la construcción y reconstrucción de toda ideología política hegemónica, según se expresa o impacta en lo personal, en lo doméstico, como lo es el patriarcado blanco.”²³

Los campos de deseo representados por Pujol entretejen numerosas materias significantes, en la búsqueda permanente de la sublimación del espacio masculino como lugar de poder, patriarcado, dominio blanco en las clases altas cubanas y el

²²Gilles Deleuze/Félix Guattari: *El antiedipo, Capitalismo y esquizofrenia*, ob cit: p. 24. El extraño sujeto definido por Deleuze y Guattari se encuentra determinado por una individualidad que es capaz de transitar por diversos devenires, sin posiciones fijas, toma y recoge la prima de un devenir o de un avatar, que nace de los estados que consume y re nace en cada estado.<<Luego soy yo, es a mí...>> Incluso sufrir es gozar de uno mismo. Toda producción deseante –como argumentan los autores- es modo inmediato de consumo y consumación. Sin embargo este consumo y consumación del sujeto no se consolida en un sujeto que no puede orientarse más que a través de las disyunciones de una superficie de registro, pero cuando estas disyunciones son superadas la subjetividad extrae la energía residual que sintetiza los registros.

²³ María Lluïsa Borrás: ob cit: p 45. Los recursos significantes utilizados en la obra de Pujol consolidan una iconografía pacientemente trabajada por el artista, pues en esta reflejada en sus mobiliarios, órganos masculinos o utensilios enuncian a un sujeto varón no victimizado, sino que ubican los lugares de representación en los que se formaran prácticas definitorias de la identidad. En este sentido Borrás cita la construcción de práctica de la violencia, para que el niño cuando sea adulto se convierta en un individuo llamado a mandar, en un ser socialmente dominante que alcance el poder.

racismo que esto trae consigo. Una historia personal que abarca la multiplicidad de historias colectivas de un sujeto que construye un proceso creativo intenso y que le ha llevado a la producción y consumo de una máquina deseante que intensifica las líneas significantes de las realidades ocultas en los órganos masculinos que se desvanecen en estas líneas. De allí que obras como *Tabla de cortar* de 1995, *Camioncito* del mismo año, continúen con estos órganos, que muestran la memoria obsesiva por el ser masculino, y lo que puede representar su poder como espacio configurante de una identidad que esta atada a los avatares de su existencia. El poder de una masculinidad, de un sujeto creado para dominar, termina por devorar a sus propios hijos, en el momento final del trauma, de la castración definitiva, de la descontextualización de los sentidos. Obras como *La mesa de Saturno* de 1996 abren paso a la canivalización definitiva de la sexualidad institucionalizada y el mundo pujoliano abandona al centro patriarcal “extendiéndose por su contorno,(...). En el centro hay la máquina del deseo, la máquina del eterno retorno. Sujeto residual(...) que identifica los nombres de la historia en zonas de intensidad, sobre el cuerpo sin órganos; y cada vez el sujeto exclama: <<Soy yo, luego soy yo>>”²⁴.

Pujol marca de forma permanente es <<soy yo, luego soy yo>>, como principal campo de deseo, que transita por el borde de los espacios de la máquina del eterno retorno, en la cual registra una historia familiar en exilio, de desplazamiento físico que ayudó a mantener los valores clasistas y raciales de la clase burguesa cubana descontextualizada de su lugar de origen, y que se manifiestan en sus instalaciones, pero allí la sexualidad del niño comienza a vislumbrar una identidad distinta, una sexualidad cuestionadora de los principios establecidos y que se intensificara en la fuga de una práctica religiosa, que estará relacionada a un género ambiguo, que no posee sexo biológico.

Obras fotográficas *La monja* de 1996 y *Frontal Novice* de la serie *Hagiography* de 1999, muestran la fascinación de mundo icnográfico de Pujol por la sexualidad y su ambigüedad, en el cual la sexualidad desaparece en medio de un rito como en *La Monja*, que bendice los órganos masculinos y donde el principal actor de esta bendición es el mismo artista. El uso de las referencias religiosas ambiguas genera

²⁴ Gilles Deleuze/Félix Guattari: ob cit: p 29. La individualidad de Pujol aparece permanentemente en las huellas de sus discursos. De allí que tomemos las argumentaciones de Deleuze y Guattari cuando afirman que soy yo todos los nombres de la historia. Este soy yo nos habla de la formación de un sujeto residual, máquina deseante que produce y consume todas las historias, que las hace, que comienza a definirse como *Hombre natura* y acaba como *Homo historia*.

una complejidad de significados, una multiplicidad de cruces imposibles, presencias fantasmales que combinan sus residuos. *La Monja y Frontal Novice*, nos ofrecen una personalidad ambigua que asume la identidad religiosa femenina “pero no para subvertirla, sino para subrayar la ambigüedad en la definición de un género en el imaginario colectivo de una clase social. La monja es la virgen que se ofrece como novia a Dios. No tiene sexo biológico, es la pureza de la castidad, de lo blanco, de lo clínico”²⁵.

Lo religioso de estas imágenes se combina con la subjetividad del artista, que marcada por una sexualidad que cuestiona el género masculino como poder, busca en otros centros significantes la disyuntiva significativa que se inscribe más allá de la superficie. El artista nos habla desde otro cuerpo, desde otros registros que han sido fragmentado para unirlos en un nuevo espacio de significación deseante en el que, el <<soy yo>> es el centro de la ambigüedad, de un deseo que ha economizado símbolos e iconos, pues su deseo se produce a sí mismo, en un cuerpo sin órganos y no se distinguen los agentes de sus propias piezas –como escriben Deleuze y Guattari-, ni las relaciones de producción de sus propias relaciones.

La monja y Frontal Novice, transforman a Pujol en el ente histórico de sus propios deseos, de su representación originaria, en la que se descubren las trampas de la pureza o la virginidad, dentro de una obsesión que construye y decodifica el sentido que denuncia al estereotipo, al cliché, al engaño y a la manipulación, a la que esta sometida la memoria dentro del constante unir fragmentos para elaborar su historia e interrogar su pasado, desde una violenta revuelta del ser, que parece emanar desde un exterior o desde un interior desmedido –como apunta Julia Kristeva- arrojados más allá del límite de lo posible, de lo concebible. En este sentido Ernesto Pujol suplica, preocupa y fascina el deseo, la certidumbre de su memoria y de sus residuos le hacen renacer y consumir su espacio significativo, perseguido por sí mismo en un eterno retorno.

²⁵ Dermis Pérez León: “Ernesto Pujol”, en: *ArtNexus*, nº 40, 2001, p 64. Las representaciones religiosas de Pujol asumen una iconografía institucionalizada, por medio de la cual deconstruye parte de la vanidad humana, en los preliminares de una construcción de pose que quedará fija como icono en la estampa religiosa católica. El estudio de estas poses se encuentra en la forma de los gestos concentrados en el rostro y las manos. Ningún marco decorativo las enmarca: ellas, como en la estampa que las eternizará, son la figura central, la representación estereotipada de un icono que hace anacrónico en estos tiempos.

8.2.2 La desterritorialización

El desmantelamiento y la posterior recuperación del sentido de las diversas materias significantes utilizadas por los artistas latinoamericanos contemporáneos componen un proceso de múltiples entradas que puede conectarse en varias direcciones, estas que pueden mutar en medio de su diversidad, modificarse, (re)construirse, (re)inscribirse y (re)escribirse, dentro de los contextos fragmentarios en los que se ubican y en los cuales actúan, como medio de reorganización de los escenarios tanto individuales como colectivos. Los artistas en diáspora se encuentran inscritos dentro de fuertes movimientos que unen y bifurcan los espacios objetivos y sensibles, en medio del tránsito perpetuo de formas y lenguajes, que se consolidan en una continua formulación de estrategias, con las cuales logran estructurar sus experiencias y sus relaciones con los lugares culturales y de representación.

Las acciones y estrategias de comprensión de los lugares culturales son llevadas a cabo por los artistas latinoamericanos dentro de su permanente movimiento diaspórico, el cual genera mapas múltiples de producción significativa y en los que los sistemas de representación son tomados sin jerarquías, producidos desde los registros de los propios artistas, desde sus propias anotaciones en un fluir constante de apropiación y (re)escritura. Estos procesos de carácter múltiple conviven con el artista en su condición de movilidad, en sus relaciones con la contemporaneidad en la que se mezclan y se yuxtaponen diversas situaciones de representación y de existencia.

Las relaciones de las diásporas artísticas latinoamericanas contemporáneas marcan una constante entrada y salida de lugares heterogéneos, de presencias de sujetos múltiples y diferenciales, que se encuentran ante procesos de mudanzas permanentes y en los que se combinan una infinidad de formas culturales, sociales y económicas, que a partir de las argumentaciones del teórico Néstor García Canclini son definidas como: Desterritorialización y Reterritorialización. Ambas conceptualizaciones precisan y reflexionan sobre las narraciones de la contemporaneidad en la que se evidencian la pérdida de los espacios originales y las relocalizaciones que transforman a las culturas en un pasar de fronteras, en lugares precarios de comunicación que centralizan y destruyen las categorías establecidas, a las localidades reales, en su ubicación de entre-medios como espacios en los que se determina “ser parte de un tiempo revisionista, un regreso al presente para redescubrir nuestra contemporaneidad cultural; reinscribir nuestra comunalidad humana e

histórica: tocar el futuro por el lado de acá(...) el espacio intermedio se vuelve un espacio de intervención en el aquí y el ahora”²⁶- como esgrime Homi Bhabha-.

La intervención e invención del aquí y el ahora, dentro de los espacios del revisionismo cultural e histórico parten de la complejidad de los procesos de desterritorialización y reterritorialización que se fundamentan –como escribe García Canclini- en “Las búsquedas más radicales acerca de lo que significa estar entrando y saliendo de la modernidad son las quienes asumen las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización. Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios de geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas”²⁷ .

Los desplazamientos de los artistas latinoamericanos contemporáneos comportan una multiplicidad de entradas y salidas, desterritorializaciones de sus primeras condiciones y las posteriores reterritorializaciones de sus producciones significantes, inmersas en otros tipos de registros que intervienen en su consideración de entre-medios, pues es allí donde se manifestará la transformación de unas representaciones que determinen las coordenadas de una heterogeneidad cultural, que presencia fuertes procesos de hibridación, y donde la mezcla y la yuxtaposición heterodoxa que realizan las diásporas latinoamericanas conciben un diálogo y una confrontación con las diferentes formas de crear sentido en medio de la relocalización de sus producciones.

Los procesos de desterritorialización y reterritorialización determinan en los artistas una serie de espacios de transformación, donde habitan diferentes culturas, en

²⁶ Homi Bhabha: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 23-24. El espacio de entre-medio argumentado por Bhabha se manifiesta y se representa en la intervención del aquí del ahora. Actuar con esta invención e intervención, exige un sentimiento de lo nuevo que rima con la estética híbrida propia del arte latinoamericano contemporáneo. El autor emplea como ejemplo para el entre medios una de las obras del artista mexicano Guillermo Gómez-Peña la cual describe como: la utilización de recursos disponibles para el sincretismo, yuxtaposición e integración de una sensibilidad sintonizada con las mezclas y la confluencia, manipulación consciente de materiales o iconografía, combinación de objetos y humos satírico, código y sensibilidad de ambos lados de la frontera.

²⁷ Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F, Grijalbo, p 288. El espacio contemporáneo de las culturas y sus modos de producción a asumido según García Canclini una desjerarquización continuada en la que se mezclan y se hibridizan patrimonios y lugares significantes de diverso cuño. La pérdida de jerarquías ha llevado a por igual a la pérdida de los lugares “naturales” de la cultura, implicando una desarticulación de las narrativas mayores, debido que la carencia del orden ligado a una historia de saberes a traído como consecuencia la reorganización de los escenarios culturales y los cruces constantes de las identidades que exigen preguntarse de otro modo por los órdenes que sistematizan las relaciones materiales y simbólicas entre los grupos.

las cuales se presencian itinerarios diversos, lugares de mudanza continúa, -como escribe el teórico norteamericano James Clifford desde los campos de la antropología, en los cuales se produce una reformulación del pensamiento, lugar en el que las culturas contemporáneas deben ser redefinidas, desde un espacio donde es preciso pensar las culturas como sitios de residencia y viaje, en transformación y multiplicidad, en medio de un intercambio permanente en todos los niveles, y que las configuran como espacio de acciones transculturales.

Las acciones de transformación y transculturalidad operan en un fluir múltiple de orientaciones atravesadas por un constante pasar de fronteras, en el que se producen oscilaciones entre lenguas, culturas y naciones, y en las que “los intercambios de la simbólica tradicional con los circuitos internacionales de comunicación, con las industrias culturales y las migraciones, no hacen desaparecer las preguntas por la identidad y lo nacional, y por la desigual apropiación del saber y del arte. No se borran los conflictos (...). Se colocan en otro registro, multifocal y más tolerante, se repiensa la autonomía de cada cultura (...)”²⁸, en medio de sus interacciones, las cuales no se construyen sólo desde la óptica y códigos culturales, sino que también formulan sentido en su conexión con las prácticas sociales y económicas.

La multiplicidad y la transformación que se operan en la cultura y el arte, establecen espacios que afectan directamente al sujeto diaspórico, pues es él, el que transita entre las fronteras y los cruces, por los intersticios que hacen evidentes las relaciones transculturales, en las cuales hay una implosión del tercer mundo en el primero y en dicha implosión se desarma “la noción de una cultura auténtica como

²⁸ Idem: p 304: La desterritorialización y la reterritorialización implican según García Canclini el desplazamiento de los problemas como la identidad, la nación, el saber y el arte, a otros registros multifocales, donde las culturas se repiensen con menos riesgos fundamentalistas. Los cruces intensos y la inestabilidad de las tradiciones –según el autor- abren las bases para nuevas entidades valorativas, pero también pueden ser fuentes de prejuicios y enfrentamientos. El análisis de las ventajas o inconvenientes de la desterritorialización no debe reducirse a los movimientos o códigos culturales, como es frecuente en la bibliografía sobre la posmodernidad. El sentido de la desterritorialización se construye también en conexión con las prácticas sociales y económicas, en las disputas por el poder local, en la competencia por aprovechar las alianzas con poderes externos.

universo autónomo internamente coherente no es más sostenible, en ninguno de los dos mundos excepto quizá como una ‘ficción útil’ o una distorsión reveladora”²⁹

La mutabilidad de las culturas que se enuncia bajo los procesos de desterritorialización y reterritorialización en permanente mudanza, desmontan la unicidad de territorios definidos de manera estable; para generar lugares tensionales de interacción, en torno a una estética de la desterritorialización, donde las causas de estos cambios se gestan en la excentricidad de una periferia más dinámica que los centros -como precisa el teórico australiano Nikos Papastergiadis.- al argumentar que las periferias artísticas “atienden a múltiples eventos en los cuales han expandido historias y subjetividades que demandan legitimidad(...) Las estrategias que guían estos eventos son reflejos conscientes de un grupos de artistas que han hecho mucho más visible las tradiciones nacionales, los temas sociales, y los procesos de interacción que anteriormente eran excluidos del canon moderno”³⁰.

Tanto las periferias como los centros han experimentado transformaciones profundas dentro de los procesos de desterritorialización y reterritorialización, pero es, en los espacios centrales donde estos cambios se han visto acelerados por, “las migraciones de personas que proceden de los bordes, los cambios tecnológicos que

²⁹Renato Rosaldo: *Culture and Truth. The remaking of social analysis*, Boston, Beacon Press, 1989, p.217. Citado por: Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas*, ob cit p.293. García Canclini apoya sus argumentaciones en las ideas de Rosaldo, pues concibe a la cultura como constante pasar de fronteras, donde las nociones univocas revelan una ficción discursiva distorsionada, pues nociones como nacionalidad, identidad, familia, son borradas en medio de las movilizaciones de las diásporas y su capacidad de atravesar el espacio y de establecer nuevas relaciones. Sobre estas ideas ver: Renato Rosaldo: *Ideology, place, and people without culture*, Stanford, Stanford University, Dpto de Antropología, p 9.

³⁰Nikos Papastergiadis: “And an introduction into aesthetics of desterritorisation”, en: *Art & cultural difference. Hybrids and clusters. Art & design*, nº 43, 1995, p 6. El reflejo consciente, o la acción voluntaria de los artistas en desplazamiento configuran según Papastergiadis nuevas valoraciones, nuevos gestos sobre los cambios radicales de la significación. El autor manifiesta la necesidad de una concordancia valorativa en la medida que los cambios de representación realizados por los artistas comienzan a aparecer dentro de las instituciones dominantes, pues la promesa de apertura a los otros no abre la legitimación definitiva.

influyen en circulación simbólica, y la reorganización de los medios de producción han producido una serie de cambios que son llamados desterritorialización³¹.

Estos cambios han originando nuevos lugares de enunciación y de representación en el arte, debido a la circulación de patrimonios y significaciones múltiples y fragmentarias, apropiadas y resemantizadas por los artistas que –como escribe el artista mexicano Gómez-Peña- ““nuestro sentimiento más generacional más hondo es el de la pérdida que surge de la partida” Pero también son lo que han ganado: “Una visión de la cultura más experimental, es decir multifocal y tolerante”³². El sentimiento de pérdida y la (re)elaboración experimental de la cultura se han posicionado a partir la actuación de las formas representacionales de los artistas que trabajan entre dos mundos, artistas de entre-medio que dentro del panorama global, asumen desde otras perspectivas las problemáticas pertenecientes a la pluralidades excluidas por la univocidad moderna.

La existencia evidente de los cambios realizados por las desterritorializaciones y de sus posicionamientos con respecto a las realidades de los espacios periféricos culturales –tomando las argumentaciones de Papastergiadis- presencian dos asociaciones extremas –el desplazamiento y la trascendencia. Esto último implica que el artista debe estar en la posición de entenderse dentro de la nueva escena multicultural y poscolonial, concebida como heterogeneidad y fragmentariedad, para producirse en ellas lo que posteriormente se plasmará como el proceso de reterritorialización de esos cambios, que a partir del reciclaje de símbolos y patrimonios de una contemporaneidad que se desarrolla en territorios múltiples y a los cuales debe trascender, desde los desplazamientos y la glocalidad. La fragmentación de los discursos simbólicos de los artistas desterritorializados representa múltiples

³¹ Idem: pp 7-8. Papastergiadis argumenta que la continuidad y complejidad de los movimientos contemporáneos pone en cuestionamiento los paradigmas de la individualidad y de la comunidad, junto a sus lugares específicos. Esto es una de las paradojas de nuestro tiempo – escribe el autor-, ya que los movimientos y sus rupturas, han marcado y profundizado las metáforas que se utilizaban para los lugares de identidad como formas de evaluación exclusiva para aquellos que eran arrancados de su lugar de origen. Las identidades se transforman en la movilidad y en el posicionamiento del artista en la escena multicultural contemporánea, donde las interrelaciones de la desterritorialización delimitan nuevos escenarios de representación. Sobre el tema ver: John Tomlinson: *Globalization and Culture*, Cambridge, Polity Press, 1999, especialmente el capítulo 4: “Deterritorialization: the cultural condition of globalization” pp 106-150.

³² Guillermo Gómez-Peña: “Wacha ese border, son”, en: *La jornada semanal*, n° 162, 25 de octubre de 1987. La pérdida configura según Gómez-Peña el primer estado de la desterritorialización en la visión del inmigrante y sobre lo que manifiesta que estos viven entre-mundos, en lo intermedio, ya que son –como escribe el autor- los que no fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos donde llegar. Este texto es citado por: Néstor García Canclini en: *Culturas híbridas*, ob cit: pp 301-302.

puntos de conflicto, en los que chocan las posibilidades de expresión en el reacomodamiento del sentido, y de esta forma acceder en forma de flujos migratorios a los centros. De allí que se constituyan otros territorios que descubren el redibujo de las pertenencias a un espacio no definitorio y las posibilidades de circulación de un territorio a otro, y a sus formas de apropiación y resignificación, desde el desplazamiento entre lo local y lo global.

Las desterritorializaciones desplazan y deslocalizan la mudanza permanente de la diáspora latinoamericana contemporánea, en medio de un movimiento oscilatorio con el que aprovechan la porosidad de las fronteras centrales de expresión y de significación, para de esta manera fomentar procesos de reinención de su realidad y de su existencia. El artista en desplazamiento construye su sentido y su significación en el centro de un flujo que organiza sus mudanzas, para implicarse en la generación de espacios que lo articulen con la realidad que le circunda. La creación de este espacio puede ser concebida como el lugar de habitación que se encuentra en la movilidad de su desplazamiento, en la glocalidad con la trasciende su existencia periférica, pues en ambos lugares representa las formas de experimentar con su entorno en permanente movimiento, y en el cual se cruzan una serie fragmentos, que al unirse en la reterritorialización causan la implosión de las formas establecidas, y así colocar el cambio y la mutación que inician una inestabilidad que no se presenciaba los cánones de la modernidad.

Los desplazamientos: Los no-lugares

Los desplazamientos permanentes, el flujo constante de información, la existencia entre-medios de las diásporas, han conformado espacios de residencia en los que no existe la permanencia definitiva, pues el artista se moviliza en medio de la frontera, en su condición de ente desterritorializado, y por medio del cual es relocalizado en un lugar al que no pertenece suspendido entre el origen y el destino, entre la partida y la llegada en perpetuo tránsito consolida de esta manera espacios de anonimato, “no lugares, que se manejan como vistas parciales, “instantáneas” sumadas y mezcladas en su memoria y literalmente recompuestas en el relato que

hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta comenta obligatoriamente en su entorno”³³

Los artistas en desplazamiento ubican sus desterritorializaciones en la fijación de estos ‘no lugares’, de estos espacios de tránsito, con los cuales representan narraciones fragmentarias, que conducen a los extremos de la ambigüedad su existencia de frontera, con la que enfatizan la contingencia de la experiencia y la prevalencia del tropo de viaje, como movimiento de irresolución, del que emergen narraciones, en las que las representaciones móviles se encuentran en medio de una construcción permanente, debido a que los desplazamientos conjugan en sí mismos el tráfico de significaciones y el entrecruzamiento de la heterogeneidad. Los desplazamientos llevados a las formas representacionales del arte son el producto de confrontaciones, imposiciones, asimilaciones y apropiaciones culturales y simbólicas de diversos espacios, en los cuales se evidencian una heterogeneidad de formas de enunciación y de representación, de las realidades que encuentran su existencia en los entre-medios, en “una tierra fronteriza que se define como un lugar vago e indeterminado, creado por el residuo emocional de un límite antinatural. Éste se encuentra en un estado de transición constante. Un laboratorio intelectual, y a la vez un territorio conceptual, la frontera deconstruye las oposiciones binarias. Por lo tanto, la frontera es el espacio donde se produce más claramente el proceso de desterritorialización (...). Sin embargo, las fronteras como las diásporas, no son lugares de entremezclas imaginativas o hibridaciones felices para que las celebremos alegremente: las fronteras son también campos minados; territorios móviles de

³³ Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp 90-91. La conceptualización del ‘no-lugar’ es una figura recurrente dentro los textos y ensayos que analizan y estudian a los desplazamientos. Son diversos los teóricos que encuentran idónea esta figura para expresar la existencia de los espacios de tránsito. El ‘no-lugar’ deviene del perpetuo tránsito que convierte a los individuos en fragmentos, o en seres fractales, y que disturban la realidad instituida, en la búsqueda de la articulación de sí mismos con el contexto en el que entran. Entre algunos de los teóricos que utilizan esta figura encontramos a Charles Merewether, Octavio Zaya; Rachel Weis, Nestor García Canclini e Ivonne Pinni.

confrontación constante con las imposiciones de fijación cultural (...)³⁴ Las obras que se realizan en medio de la movilidad de la frontera, del viaje constante no alcanzan una resolución definitiva, pues estas, ni el artista pertenecen a espacios definidos. Estos se manifiestan en medio de los fragmentos que difieren de las realidades originales en las fueron constituidos, funcionando como elementos de extrañamiento, como individuos fractales en constante transformación, búsqueda de una reproducción al infinito, que no pretende trascender las realidades sino saturarlas.

Los trayectos múltiples y sus no-lugares permeabilizan las fronteras, las desplazan, las cuestionan, para reformular otros espacios en los que se testimonian los choques, los cruces y las hibridaciones gestadas desde la pérdida, el dolor, el desarraigo o el anonimato. Estos estados sensibles poseen configuraciones multidireccionales, las cuales se debaten en el centro de los trayectos, desde el lugar de partida y hacia el de llegada en constante tránsito, liberados del peso de las relaciones; pues los artistas conciben su voluntad en territorios alejados de su espacio originario. Los procesos de desterritorialización marcan a la diáspora dentro de una transformación, que esta existe en tiempo presente, en medio de una constante extranjería, que ya no representa el exilio o la migración. La desterritorialización – como escribe Jean Baudrillard- es “la desprivación del sentido y el territorio, de una lobotomía corporal resultante del enloquecimiento de los circuitos”³⁵ que inscribe sus raíces en el territorio del deseo, de la sensibilidad y del (re)conocimiento, para realizar el libre movimiento que estructura cartografías, mapas que representan los no-lugares, en medio de paisajes, donde unos mundos pierden sentido para poder formular otros.

³⁴ Octavio Zaya “Transterritorial. En torno a los espacios de la identidad y de la diáspora”, en: *ArtNexus*, nº 25, 1997 y del mismo autor: “Transterritorial”, en: *Transterritorial*, (cat.exp), Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1998, p.32. Las afirmaciones de Zaya hacen referencia a los argumentos que realizan teóricas como: Gloria Anzaldúa, en su texto *la Borderslans/La Frontera: The new Mestiza*, San Francisco, Spinters/Aunt Lute Foundation, 1987, pp. 2-3 y a Coco Fusco, “The Border Art Workshop/Taller de arte fronterizo, interview wiht Guillermo Gómez-Peña and Emily Hicks”, *Thrid Text 7*, Londres, 1994, pp. 53-76. Zaya se apoya en los espacios reflexivos de ambas, para mostrar el proceso de desterritorialización, como un proceso de reorganización de las culturas más allá de sus territorios originales, de los conflictos y los cruces que se producen dentro de los desplazamientos en los cuales se hace a veces difícil discernir de donde salió un bien o un mensaje.

³⁵ Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 43. El sujeto que se determina diferente -según Baudrillard- lleva consigo una gigantesca fuerza de denegación del mundo, ultramundana de la ilusión y de metamorfosis. Tras este cuerpo de la metamorfosis, existía la metáfora de una figura en exilio. Pero el exilio ofrece una buena distancia, patética, dramática, crítica, estética; serenidad huérfana de su propio mundo, figura ideal del territorio. La desterritorialización ya no es en absoluto exilio, y tampoco una figura de la metáfora sino de la metástasis. La de una desprivación del sentido y el territorio, de una lobotomía corporal resultante del enloquecimiento de los circuitos, donde el ser se agota en encadenamientos y circunvalaciones neuróticas.

El artista en desplazamiento fractura todo sentido y territorio, pues esta abierto a absorber materias de cualquier procedencia, espacio indefinidos y donde todo lo que sirva para dar forma a sus movimientos funciona como medio de expresión y sentido. El desplazamiento genera espacios liminares de producción en los que se entrecruzan memorias, vagabundeos geográficos y palimpsestos de tiempos pasados y presentes, unidos a las experiencias residuales de los cambios que se suceden en el pasar de un escenario a otro, de un no-lugar a otro, a la creación de sentido en medio de otros espacios de pensamiento, que aparecen dentro de una practica laberíntica, fragmentada e irresuelta. Práctica que activa la reapropiación, los cruces, los intercambios, las entradas y las salidas de los patrimonios simbólicos, en un infinito camino de transformación y extrañamiento pues “vivimos en un mundo de circulación de personas y mercancías, donde la noción de hogar, de origen, es desplazada por la de frontera y cruces, por cuestiones de acumulación y de abandono, de pérdida y de inversión, donde la escenificación de lo local resulta cada vez más urgente e inestable. Es la idea de obras de arte provisionales, sometidas también a cierta temporalidad. En este caso no hablaríamos de hogar, ni de lugar, sino de ubicación (...) lo que se incorpora es lo queda entre medias”³⁶, pues se han fracturado los lugares estables, en medio de un tránsito infinito, en una discontinuidad irreversible, buscando una posibilidad de ubicación dentro de nuevos encadenamientos simbólicos y significantes.

El desplazamiento certifica contextos espacio-temporales múltiples, que dan paso a otros espacios de transformación a sujetos (des)articulados, en medio de un movimiento de ambivalencia, surgidos de diversos puntos de partida y en los que simulan diversos puntos de llegada, y donde las existencias y las historias se convierten en estados tensionales, donde se realiza la fractura de lo conocido, debido a la necesidad de construir *locus* significativo de enunciación del movimiento como estamento legítimo de la contemporaneidad, y en su formas de plantear la dinámica de

³⁶ Charles Merewether, “En una época de traducciones”, en: *Transatlántico, diseminación, cruce y desterritorialización*, (cat. expo.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998, p.60. En cuanto a estos espacio de circulación y de ubicación Merewether argumenta: que estos flujos construyen identidades en lo que deviene, en lo disperso y en lo indeterminado, algo que es preciso negociar. El autor utiliza la figura de la hibridación como espacio de flujo permanente, en recreación, y en la cual se inscriben lo disperso y lo indeterminado. Bajo este concepto predominan los estamentos de la movilidad física y la sensación de migración, las transacciones fronterizas. Lo híbrido puede considerarse como inacabado. Ver sobre el tema a: Sarat Maharat, “Perfidious Fidelity”: The untranslatability of the other”, *Global Visions: towards a new internationalism in the visual arts*, Jean Fischer (ed.), Londres, Kala Prees, 1994, pp. 29-30.

las oscilaciones representacionales siempre fragmentadas, inacabadas y en continua reformulación.

a) Francis Alÿs

Los desplazamientos marcan mapas y cartografías de formas múltiples, donde el movimiento origina una geografía que antecede a otra, encadenando no-lugares, colecciones de anonimatos, pues el sujeto que se desplaza busca identificarse con el entorno en que se ubica, un lugar que intemporal, que es fluidez, circulación, una expresión desarraigada que emprende el arte en cualquier lugar, sólo tránsito, suceder dentro del mismo espacio existencial, en el que se hacen evidentes las fronteras a las que estamos sometidos dentro de los propios espacios urbanos en los cuales habitamos.

Tránsitos internos de espacios conocidos que representan no-lugares intransitados, no evidenciados, por un colectivo que deambula sin cesar en medio de una geografía conocida marcada por distintos territorios que colocan fronteras no visibles y que son canceladas en el caminar del vagabundeo geográfico, con el que las marcas o huellas del movimiento se manifiestan como proposiciones a ser comprobadas en el acto individual del desplazamiento, del que el artista se apropia como medio de representación.

El artista belga, radicado en México Francis Alÿs, recorre el espacio urbano a partir del vagabundeo de distintas geografías, que proponen un desarraigo asumido, que ya no mira al interior de un supuesto lugar de origen, sino que asume al desplazamiento, como un medio para encontrar, en un sucederse de imágenes en tránsito, que generan un proceso cartográfico en sus interminables caminatas, las cuales ha denominado "Hipótesis para caminatas"³⁷. Alÿs en sus recorridos individuales (re)dibuja un territorio de carácter subjetivo, al desplazarse de un lugar otro, y donde el artista incide sobre el paisaje, para transformarse a sí mismo como sujeto desterritorializado, pues sus no-lugares "registran impresiones, experiencias e

³⁷ Issa María Benitez Dueñas, "Francis Alÿs, Hipótesis para caminar", en: *Art Nexus*, N° 35, 2000, p. 48. Hipótesis para caminatas, este nombre genérico, es el utilizado por el artista para titular sus obras. Las caminatas se han convertido en el eje rector de su obra. Los recorridos se encuentran delimitados dentro de Ciudad de México, y en el barrio en el artista vive, pero estos tránsitos también determinan otras imágenes para coleccionar, que están relacionadas con el movimiento: postales, cartas, videos, descripciones derivadas de sus paseos, presentadas como hipótesis a comprobar, pues se construyen las cartografías en medio del proceso de un movimiento sin resolución.

imágenes, para hacer conexiones y discretas intervenciones escultóricas en sus calles.

Alÿs se mueve entre pasajes e intersticios, manteniendo siempre una distancia prudente, la suficiente para poder mirar oblicuamente los objetos y las situaciones que encuentra a su paso y poder crear con estos momentos efímeros de interrelación y diálogo. Sus propuestas, más que el intento de fusionar realidades culturales, sociales y estéticas en extremo diversas, son tentativas modestas por cruzar y conciliar - siempre en difícil equilibrio- obstáculos, distancias y diferencias.”³⁸ Las ‘hipótesis para caminatas’, representen lugares de anonimato, en insistente tránsito, el caminar simboliza el desplazamiento en su capacidad de construcción temporal, inasible y personal, es una sola persona la que realiza el acto del movimiento en su condición de transitoriedad existencial, y por medio de la que expresan otros territorios inadvertidos que construyen espacios en los cuales se realizan negociaciones anónimas y personales. El deambular, el desplazarse, sin rumbo fijo constituye en el trabajo del artista momentos de existencia individual, en el que los objetos y las situaciones emergen frente a la mirada atenta del vagabundo inmersa en un espacio de grandes polaridades.

En esta dirección la mirada del artista se restringe a su individualidad, que va recogiendo y reciclando pistas e imágenes, con las cuales evidencia su estado de observador insistente, de coleccionador de huellas, pues en las calles que recorre se configuran territorios extraños y con los cuales compartimos una cotidianidad subjetiva. Alÿs nos enfrenta con una experiencia que debe ser probada subjetivamente, para poder comprender los elementos que generan sus hipótesis, a partir del encontrar, en medio de un desdoblamiento que marca tanto mapas topológicos como mentales, como estrategia para recuperar aunque sea por instante una sensación de ubicación, “el paseo es un empleo del tiempo que nos lleva al encuentro de nuestra existencia, y pasear un proyecto que nos libera de todo proyecto.

³⁸ Rina Carvajal, “Rutas - América Latina”, texto incluido en *XXIV Bienal de São Paulo, roteiros, roteiros, roteiros*, ob. cit, pp. 4-5. Este texto se realizó por la curaduría de Rina Carvajal en el apartado de la Bienal dedicado a América Latina en cual se consideran las figuras de los desplazamientos como lugares de pérdida y de nuevas configuraciones transculturales, en las trayectorias multidireccionales de los artistas presentados entre los que se encontraba Francis Alÿs, quien de origen belga ha hecho de México el lugar base de sus experiencias artísticas, trabaja con ideas esculturales, objetos videos y acciones que realiza caminando, y que rehace paralelamente también en forma de pinturas.

Por ello el dominio de experiencia del paseante es obligadamente otro.³⁹ El desplazamiento de Alÿs se construye en la procesualidad del recorrido, en la evolución del trayecto, en que se evidencian naturalezas borradas de los espacios caminados, estos lugares recorridos poseen rutas múltiples y que en su constante devenir, nos conducen al lugar de la no-definición, para hacer muchas veces irreconocibles los sitios comunes de residencia.

Alÿs en sus paseos con *The collector* de 1992 nos presenta la caminata consciente que recupera fragmentos que derivan de un contexto original, fragmentos que recicla, y transforma al hacerlos pasar de un lugar a otro, pues este extraño objeto imantado se cubre de residuos que se condensan dentro de su propia experiencia como tropo de tránsito, donde las experiencias que son mostradas posiblemente no interactúen con su existencia. El caminar con ese objeto escultórico produce un extrañamiento que proviene de “pasar, transitar, un acto primordialmente temporal e inasible y por demás personal y subjetivo: ¿Cómo hablar de un camino que no he andado?”⁴⁰ Las imágenes del recorrido del paseante en su proyecto enuncian las experiencias permanente proceso de los tránsitos de la contemporaneidad, concebidos como espacio de anonimato, desplazamientos que nos hablan de no-lugares coleccionables y con los que nos identificamos de forma efímera y provisional.

Las caminatas nos refieren a espacio en el que todo se altera sin una aparente conciencia, pero en la que existe un esfuerzo físico y mental que da resultados a una forma. Alÿs camina una ruta que ha de comenzar y terminar, y su recorrido es registrado por los objetos que le acompañan. *La gotera* de 1995, marca las huellas de su recorrido por medio de una delgada línea de pintura azul, con la delimita los diversos territorios por donde transita para finalmente regresar y exponer la lata vacía sobre un muro, pero este desplazamiento con principio y fin, será clorado de nuevo en circulación a través de una obligada documentación fotográfica donde el artista pone

³⁹ Miguel Morey: “Kantspromenade. Invitación a la lectura de Walter Benjamin”, en: *Creación, estética y teoría de las artes*, nº 1, Madrid, 1990, p. 99. Citado por: Issa María Benítez Dueñas: “Guía de viaje: arte, nomadismo, y los límites de la identidad”, en: *Cuadernos de arena*, nº 65, 1999, p. 5. Al acto íntimo de caminar configura según Benítez Dueñas una condición de permanente extranjería, de constante des-enmarcamiento, que se enmarca en medio del tránsito por el mundo, en lugares que no habitan, en lugares donde son otros.

⁴⁰ Issa María Benítez Dueñas, ob cit. p. 49. Benítez Dueñas advierte que los objetos escultóricos realizados por Alÿs, no poseen la prominencia que se les ha dado. En parte a que su propia naturaleza radica en ser objetos de tránsito, de paso, de continentes vacíos en los Alÿs ha intentado captar lo inatrapable: el transcurrir del tiempo mismo. La propuesta del artista -según la autora- es predominantemente temporal y no espacial y de una literalidad que ha de ser construida por nosotros mismo mediante el acto de la lectura.

en evidencia que toda materia significativa circula, se mueve, se desplaza, pero nada se detiene a observarla, ni ha comprometerse con ella.

Las imágenes de los recorridos personales de Alÿs, reciclan momentos de detención, con la intención de captar lo inatrapable. El artista no sólo funciona como un observador distanciado en espera de una modesta negociación; si no que acciona otros campos significantes en la abstracción que realiza de ciertos aspectos de su recorrido. Alÿs selecciona medios de recolección de desechos, de residuos que dejan las personas en su tránsito diario, del cual realiza un balance frágil y extraño de su circulación, pues el artista evidencia el trazo de rutas no experimentadas, mediante los recorridos e imágenes que se ven atrapados en los *Zapatos Magnéticos* de 1994, y que utiliza para sus vagabundeos. El artista circula con ellos por la ciudad de La Habana recolectando todo los desechos metálicos que a ellos se adhieran, para plantear las huellas de la memoria de la caminata y las concepciones que se negocian en los tránsitos de las personas de un espacio a otro y no como simple recolección.

El tránsito planteado por los *Zapatos Magnéticos* construye una memoria de vagabundeos parciales que nos enfrenta directamente a espacios que generan otras temporalidades, a otras concepciones que aparecen en estado de negociación y choque, pues estos entes magnéticos, temporales, manifiestan la residencia de la movilidad, en constante estado de redefinición, ya que a medida que se camina estos zapatos se van cargando cada vez más, conformando un espacio abierto pero seleccionado de un tipo de material que se encuentra en estado marginal de desecho. Los restos atrapados constituyen las marcas de los residuos que se escapan en el movimiento y esto hace que “la pieza consista en, o es, el paseo de un gran imán por las calles como quien pasea a un perro. El imán (...) acumula solo aquello que su naturaleza magnética le permite (...) Alÿs nos plantea más dudas respecto a la validez conceptual de lo seleccionado. En todo caso, como se ve en las fotografías de la performance sorprende la cantidad de metal que hay por todo el mundo”⁴¹.

⁴¹ Jaime Gili, “En las calles”, en: *Lápiz*, n° 153, 1999, p. 59. Con respecto a éste trabajo de Francis Alÿs, sólo se argumenta en este artículo su actuación dentro de la ciudad en la que selecciona parte de ella, pero que el interés de sus desplazamientos para nuestro estudio lo encontramos en la concepción de la movilidad como centro y la necesidad de detener esta movilidad permanente. El hecho selectivo de los reciclajes también nos lleva a plantear la elección de ciertos espacios que confinan a los individuos dentro de otras fronteras originadas en la contemporaneidad, y donde el recorrido de estas para el artista se convierte en un rico depósito de referentes en el registro de situaciones aparentemente invisibles. Para ampliar la información ver: Eduardo Pérez Soler: “Francis Alÿs. El individuo como medida”, en: *Lápiz*, n° 138, 1997.

Las caminatas de Alÿs cuestionan la circulación, el movimiento que pareciera no poseer ningún tipo destino, del cual selecciona fragmentos para ponerlos en evidencia, la circulación se encuentra como base, como proceso que genera otras realidades que deben ser intervenidas en sus estamentos temporales, en permanente reinvencción. De tal manera que sus caminatas, los imanes ya se encuentren en sus zapatos o en la figura de un perro que es paseado, representen lugares desplazados, no-lugares, que se cartografían en sus movimientos, y así trazar otras trayectorias, donde los fragmentos constituyen 'la transitoriedad, el nomadismo y el anonimato del ser que no tiene ningún tipo de pertenencia, sino la referente a sí mismo y a su subjetividad.

De aquí que, "Alÿs componga sus obras en la caminata, que es en realidad el momento privilegiado del no-suceder. Así, nos deja leer: mientras esté caminando: no estoy escogiendo, no estoy perdiendo, no estoy haciendo, no estoy conociendo, no me estoy cayendo, no estoy pintando, no me estoy escondiendo, no me estoy engañando (...) mientras esté caminando, no repetiré, no recordaré. El acto mismo de trasladarse evita al sujeto el compromiso con cualquier otra acción: el caminar y el sujeto se identifican paso a paso. Al caminar en su propio barrio Alÿs repite insistentemente ciertas acciones con la esperanza de convertirse en un personaje." ⁴² La transitoriedad temporal representada en las obras de Alÿs indica el desarraigo y desplazamiento de las existencias contemporáneas. Las caminatas se hacen efectivas en cualquier lugar, pues ya no se tiene el sentido de la permanencia, y menos aún el de la pertenencia, ahora se movilizan las existencias en los lugares de irresolución, alejados de todo sedentarismo, cuestionando las fronteras por sujetos que caminan de un lugar a otro sin destino fijo, poniendo en evidencia la renuncia definitiva a toda clase de arraigo. Los trayectos que nos describe, Alÿs representan temporalidades fracturadas, una visión ambivalente del sujeto que reside en medio de los no-lugares, los cuales pone en duda, selecciona restos, marcas de desarraigo en sus paisajes revisitados de cotidianidad, de forma inacabada. Nos pasea por las calles; la movilidad y la detención son el centro de un discurso que nos traslada en cuanto al proceso del nomadismo y la

⁴² Issa María Benitez Dueñas: ob. cit. p. 51. Los recorridos y caminatas de este artista recuperan la figura del vagabundo sin territorio fijo. El artículo citado argumenta que la obra de Alÿs remite inminentemente a la figura del *flâneur* (vagabundo) de finales del siglo pasado y que esta figura ha sido recuperada por más de un artista contemporáneo mediante las estrategias que se han catalogado como nómadas, y en las cuales los artistas necesitan ser reconocidos en su individualidad no atada a una territorio. Ver sobre el tema: Germán Rey, "El bárbaro, el cosmopolita y nómada" ensayo incluido en *Número 16*, diciembre 1997 -enero-febrero 1998, p. 34.

inestabilidad, colocando sus cartografías en fragmentos de experiencia que posiblemente no nos remitan sino a nosotros mismos.

b) Gabriel Orozco

Los desplazamientos y sus movimientos manifiestan diversos modos de acceder a los territorios significantes, en los que las huellas, las marcas y los depósitos de existencia, son concebidos como medio de expresión de realidades discretas, en las que el mundo circundante, funciona como el taller, donde los cambios y las transformaciones se enuncian a través de una estetización de lo inadvertido, ya que lo que se busca “es rescatar todo aquel aspecto de la realidad que, aunque modesto, pueda ser rico en significaciones.(...) señalar discretamente distintas facetas del mundo real para que quien las contemple descubra los múltiples significados que permanecen ocultos en ellas”⁴³.

Gabriel Orozco parte del rescate de las existencias que se encuentran en esos objetos modestos, objetos desplazados, desterritorializados, en medio de la acción consciente de un sujeto que ha perdido su territorio de origen y que lo recupera permanentemente en medio de la mirada de su movilidad. Orozco lejos de ser un artista atado a un territorio definitorio, nos presenta la actitud atenta de un nómada sin pertenencia. El artista veracruzano de nacimiento y radicado en Nueva York produce la mayor parte de su obra en el desplazamiento, cualquier territorio posee significado, lo especifica, lo colecciona y finalmente lo muestra.

Sus obras captan el mayor número de espacios instantáneos, no-lugares “poblados de objetos cotidianos, un basurero, una grieta en la banqueta, un charco, un semáforo, una colección de desechos susceptible de ser encontrado en cualquier

⁴³ Eduardo Pérez Soler: “Reflexivo, irónico y posrelacional”, en: *Lápiz*, nº 173, 2001, p. 25. Pérez Soler argumenta que las búsquedas de los artistas dirigidas a estudiar los mecanismos estéticos e institucionales que definen la artísticidad de determinados objetos y situaciones, para lo cual han utilizado mecanismos tan diversos como la fotografía, la escultura y la instalación, como medio de expresión de esas búsquedas de existencias discretas que colocan en evidencia lo humilde, lo modesto, como la frontera en que las cosas nos explicaban cuando formaban parte del mundo cotidiano y lo que nos dicen después, una vez que han sido convertidas en objetos de contemplación estética.

ciudad del mundo. En sus recorridos, el artista captura imágenes que posteriormente transforma en una escultura, una instalación, una fotografía o un dibujo.”⁴⁴

Orozco recurre a todo tipo de metáforas construidas conscientemente para evitar de forma deliberada su extrañamiento, pues sus objetos son el residuo de experiencias imperceptibles, comunes a diversos territorios y estos pertenecen a los lenguajes de una contemporaneidad que es recreada y representada por medio de una huella débil que se encuentra inmersa dentro de su relación personal con el entorno. El artista se apropia de realidades insignificantes en apariencia, desterritorializadas de su primera función, para posteriormente deslizarlas por las fronteras de la significación en la que cambian los contextos entre lo cotidiano y la contemplación. Obras como *Vitral* de 1998 nos muestra la apropiación de un discurso artístico, que parte de lo imperceptible. Un cúmulo de cometas atrapadas en la copa de un árbol, construye la metáfora del desplazamiento del artista dentro de espacios inadvertidos.

El registro de esta forma plástica deviene en una poética de lo humilde. Estas cometas son concebidas como un vínculo, un vehículo que más allá de sus funciones precisas, permite evocar creencias, historias singulares e imágenes colectivas. Las cometas atrapadas en el árbol cambian de significación, su desplazamiento ha sido trasladado hacia la fractura de lo real, en medio de un fluir de ideas que son plasmados en la fotografía, en la que se representan los ritmos de su cultura, ya que es conocido que en cierta época del año los ciruelos den por fruto las cometas, pero en el fondo *Vitral* permite traslucir otros contenidos, que se acercan “a los pequeños cambios y reacomodaciones de la vida y dejan al observador pensando si se trata de imágenes falsas, de documentos visuales o de ambas cosas”⁴⁵.

⁴⁴ Franceso Bonami: *Gabriel Orozco es un extremista clásico*, (en línea), http://www.francia.org.mx/debate/diciembre/gabriel_ozzco.htm, 24-09-02. p. 2. Los no-lugares enunciados y representados en la obra de Orozco se determinan en medio del desplazamiento del artista en el que se manifiesta no sólo un gusto por lo cotidiano, sino por los espacios de igualdad de las existencias. El artista registra una cotidianidad que se extiende a cualquier territorio, pues lo que se manifiesta en sus registros escultóricos, fotográficos, o en las instalaciones es su preocupación por crear una relación significativa con el espectador y el objeto.

⁴⁵ José Manuel Springer: “Gabriel Orozco: emplazamientos y desplazamientos”, en: *ArtNexus*, nº 25, 1997, p 91. Para el autor la obra de Orozco muestra un gran interés por las ideas –ideas que sólo pueden ser definidas con la cámara, pues vienen directamente del mundo de la realidad-. Si bien las fotografías representan calles, mercados y paisajes, Orozco no está ligado directamente con el realismo sino con la fractura de lo real. Sus ideas fluyen a través del lente de la cámara, son plasmadas en la fotografía y luego traspasadas de vuelta en los objetos.

Los discursos artísticos de Orozco deconstruyen a los lenguajes internacionales que definen la artísticidad de determinados objetos y situaciones a partir de la intervención de un entorno en común y donde los “objetos físicos, visibles, con sus similitudes aparentes, contribuyen a la confusión: como parientes falsos(...) las obras de arte de países diferentes pueden parecerse y al mismo tiempo reflejar intenciones enormemente diferentes”⁴⁶. Orozco en su desplazamiento, coloca en la imagen de ‘parientes falsos’ los cuestionamientos que realiza a través de sus movimientos y donde sus configuraciones discursivas van más allá de una simple representación. Su discurso plástico se moviliza dentro de una ambivalencia mediante la cual desarma las concepciones de una apropiación como copia de una realidad. La apropiación realizada por el artista transforma el sentido del concepto original, en la persistencia y la intensificación de las líneas de las memorias desplazadas que se alteran en el tránsito que les confiere la contemporaneidad.

La idea de ‘pariente falso’ enunciada en los objetos (re)creados por el artista transita por los bordes de diferentes culturas y sociedades, en las que dispone sus intervenciones, para lograr el extrañamiento de una pertenencia liminar en permanente disipación, en estados de fuga, que finalmente le confieren su estamento originario en una relación íntima entre el entorno y el artista, donde “Las siempre abiertas prácticas artísticas de Orozco, implican nociones de desplazamiento e inestabilidad, de confluencia y de disgregación, en un estar permanente “entre espacios”, de un lugar a otro, de una forma a otra y así infinitamente. Ellas van dando cuenta del infinito

⁴⁶ Lois Nesbitt, “Mucho después de Babel, las barreras del lenguaje”, *Trans* >, nº 2, vol. 1, 1996, p. 30. Nesbitt argumenta la no-inocencia hacia las fronteras establecidas en el mundo del arte, donde se ha generalizado la opinión de que las manifestaciones artísticas de un artista en diáspora y de un terreno como el latinoamericano posee una identidad auténtica, que esta contaminada con la occidentalidad. Lejos de este planteamiento artistas como Orozco no desean ser identificados por sus pasaportes, y las posiciones de otredad y alteridad de los centros se ven fracturadas en la emergencia de los discursos contemporáneos que manejan las mismas estrategias de los centros, pero que en sus contenidos trastocan el mensaje. Con respecto a este tema se citan los debates realizados luego de las exposiciones *Primitivismo y Arte en el siglo XX* realizada en el MOMA y *Magiciens de la Terre* en el Centro Pompidou, pero evidenciamos que a pesar de haber tratado de romper con este esquema las exposiciones de carácter eurocéntricos (refiriéndonos con esto a Europa y EEUU) siguen repitiendo la mirada etnocéntrica del exotismo que mira a los bordes, recientemente se realizó la exposición *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, (Mundos del arte en diálogo. De Gauguin al presente global)*, en el Museo de Ludwig de Colonia, en la que los bordes continúan siendo vistos desde la mirada occidental moderna. Ver sobre el tema: Montse Badía, “El presente global del arte”, en: *Lápiz*, nº 162, 2000, pp. 19–23.

movimiento del artista, de su acción sobre las cosas y de los procesos mediante los cuales éstas se transforman”.⁴⁷

El desplazamiento constante lleva a cabo un proceso de encadenamiento infinito de la desterritorialización de elementos de diversas culturas, de sus límites, de los entre-medio y los no-lugares de estas, espacios en los que Orozco actúa recolectando visiones cotidianas, inestabilizando a las entidades que se deslizan desde sus espacios originarios, para crear distintas realidades de experiencias inacabadas y en continua transformación. De manera que, los trayectos marcados por los objetos se encuentran más allá de las fronteras establecidas, en medio de un sentimiento de desorientación, que marca un movimiento exploratorio e incesante – como escribe Homi Bhabha-

Orozco se encuentra aquí y allá, en todos los lados, en el mundo como taller. Mundo en el cual transgrede a la cotidianidad, para transfigurarla, al incluirse en medio de un cambio inadvertido, que deja huellas y marcas de existencia en la movilidad de los sujetos migratorios. Estas experiencias existenciales no fracturan las metáforas que se utilizan para hacer evidentes los desplazamientos, pues estas se (re)localizan en los objetos que realiza el artista como parte integral de los movimientos de su propia individualidad, para reflejar a la movilidad como uno de los grandes fenómenos de nuestro tiempo.

El artista representa a sus desplazamientos, desde lo inadvertido hasta lo evidente, la *Piedra que cede* de 1992 constituye un elemento que disturba la vida cotidiana de los territorios donde esta se ubica temporalmente, interviniendo el espacio de forma activa y en perenne fuga. Esta pieza se encuentra concebida como una “Piedra blanda, una bola de plastilina, encarna también en su forma una especie de otredad interpretativa. La bola tiene, aproximadamente, el mismo peso que el artista; éste en sus diferentes viajes, la hace rodar por las calles de cada ciudad en la que se expone, con lo que la escultura blanda cambia discretamente de forma y recoge la basura de la ciudad, trazando rutas imaginarias e inestables del viajero a través de la metrópolis moderna. Este espectáculo hace alusión a un espacio común compartido:

⁴⁷ Rina Carvajal, ob. cit, p. 2. La producción artística de Orozco nos enfrenta a situaciones artísticas de entre-medios y en constante movimiento. El trabajo de Orozco se ubica en una serie de producciones que transitan desde el objeto hasta el proceso, escultura, fotografía o acciones, donde los discursos se construyen dependiendo de los requerimientos de las observaciones o puntos de vista del artista Para más información sobre tema ver: *Clinton is innocent, Gabriel Orozco*, (cat. exp) Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, 1998 y *Empty Club: Gabriel Orozco* (cat. exp), Londres, Artangel, 1996.

el espacio inconmensurable de las comunidades de inmigrantes y de nativos, a través de cuyo espacio deja sus anónimas marcas. Esta escultura es también, en su indeterminación, un juego de palabras en torno al refrán << Piedra movediza nunca moho cobija >>. Esta referencia alude al problema de la emigración y el desplazamiento.”⁴⁸ *Piedra que cede* marca en sí misma las rutas de una presencia inestable, que se moviliza en territorios que le transforman su configuración primera y con la cual pone en cuestionamiento la fragilidad de la aceptación de la movilidad migratoria y nómada, que transita por una cartografía diferente dentro de la ciudad que la acoge.

Piedra que cede nos enfrenta con la representación del mismo artista y de su transitoriedad, donde los desplazamientos, viajes y marcas se encuentran inmersos en medio de un proceso de constante transformación, de llegadas a no-lugares donde el sujeto es inaprensible e inmarcable, pues la presencia de Orozco en la piedra blanda se disipa y se (re)configura en medio de un conceptualismo que lo identifica como un ‘pariente falso’, ya que su maleabilidad deja fluir las ideas de la marginación de un ser desplazado, que disturba la mirada de la cultura receptora, para ubicarse en los intersticios de los sitios en los que se moviliza y de los que hace su residencia temporal. La diversidad de desplazamientos y sus direcciones múltiples, resuelven en *Piedra que cede*, una especificidad del lugar subjetivo, pues el cuerpo original del artista se ha vaciado para colocarse en ella, para de esta forma generar la ambivalencia de un ‘no-lugar’ de anonimato, en el que se demuestra la evidencia de una alteridad, que el artista descubre en sí mismo y que es conciliada dentro de los movimientos migratorios que transforman las existencias del artista de entre-medios que experimenta disímiles existencias.

Orozco transita, se mueve, y sus desplazamientos se han convertido en la forma más idónea de mostrar y de enfrentarnos a objetos que guardan un rico potencial significativo dentro del entorno, y donde el artista realiza las cartografías de

⁴⁸ Okwui Enwezor, “Gabriel Orozco, Silencios infinitos”, en: *Atlántica*, nº 17, verano 1997, p 26. Para Enwezor esta obra implica una peligrosa vinculación del concepto de emigración a la obra del artista mexicano. El autor argumenta: Como si en las obras del Tercer Mundo tuviesen que ser legibles los rasgos diferenciales que compendian su pensamiento y su método de trabajo en el epígrafe político de la oposición pasiva. Pero la cuestión estriba en cómo nosotros desaprobamos la experiencia del inmigrante al tiempo que valoramos supersticiosamente su situación anómala como constituyente de su verdadera identidad y de su realidad total. Con respecto a esta misma obra Rina Carvajal manifiesta una argumentación similar, pues esta ‘Piedra blanda’ cede en el recorrido transformándose continuamente, registrando y absorbiendo en su superficie marcas y huellas de todo lo que encuentra a su paso. Ver las argumentaciones de esta autora en: “Rutas - América Latina”, ob cit. p 7.

una individualidad desterritorializada, que se encuentra en estado de anonimato, de ambivalencia y de ausencia de pertenencia, en el que sólo se manifiestan las ideas que vienen directamente de una realidad que no se encuentra íntimamente ligada con el realismo sino con la fractura de lo real donde “Sus ideas fluyen a través del lente de la cámara son plasmadas y luego traspasadas de vuelta a los objetos. Es con los objetos que se acerca más a los ritmos de la cultura.”⁴⁹ Estos ritmos se manifiestan en los lugares del anonimato captados por Orozco, y de los cuales se sirve como excusa o motivo para fracturar la realidad y delimitar su tránsito en los espacios que se siente ajeno y sin arraigo. Itinerarios de viaje en el que no existen puntos exactos de partida y llegada, enunciando una cartografía alterada, pues solo copia lugares de existencia a través de los objetos que le representan, determinando su ausencia, pues él como existencia se encuentra en constante movimiento.

Los no-lugares de Orozco se representan en medio de una operación que es realizada a través del registro fotográfico que ordena su cartografía, en medio de una intervención temporal-espacial del entorno en el que se ubica y del que toma un tiempo determinado. *Hasta que encuentres otra Schwalbe amarilla* de 1995, funciona como el registro de una acción particular en la cual el artista pasea por las calles de Berlín, hasta encontrar una motocicleta igual a la suya, para luego estacionarse y tomar una fotografía que posteriormente coleccionará. El registro fotográfico del artista determina no sólo el encuentro del objeto, sino también “La ausencia de su figura en el espacio hace que la experiencia de la performance quede en suspenso, manifiestamente incompleta(...) como ámbito constitutivo que configura el repertorio representativo del artista(...) Y, con un acto de repetición o réplica como ocasión <<original>> de su uso en el marco de la experiencia(...), la réplica, vivirá proyectada en el progresivo desarrollo de su obra, seguirá viviendo una existencia de repetición,

⁴⁹ José Manuel Springer, “Gabriel Orozco, emplazamiento, desplazamiento”, ob cit, p. 25. La realidad fracturada por Orozco se determina por medio de la imagen fotográfica, que realiza comentarios irónicos de la realidad. Estos argumentos de la copia y la reproducción se basan en la performance infinita de copias carentes de original. Ver al respecto las tesis de Rosaling Krauss, citadas por Enwezor en el ensayo sobre Gabriel Orozco. ob.cit, p. 28. Para ampliar información sobre la obra de Orozco y los recientes análisis ver: Benjamín B. Buchloh: “La escultura de la vida cotidiana”, en: *Gabriel Orozco*, (cat. exp), Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, México D.F, Museo Internacional Rufino Tamayo, 2000-2001, pp. 66-105.

en la medida en que el artista se embarque en un proceso de autoimitación.⁵⁰ La repetición de las motocicletas en *Hasta que encuentres otra Schwalbe amarilla*, nos traslada por el espacio de una cartografía donde el sujeto actuante se encuentra ausente, ya que la acción y su intención han sido realizadas con anterioridad y el artista sólo nos deja el registro de su recorrido espacial y visual de su deambular. El no-lugar orozquiano representa la constitución de la búsqueda de un espacio de arraigo como gesto anterior a las ciudades que visita. Sus infinitas fotografías no parten de un original sino de una situación nómada que se enuncia a través de estas repetidas situaciones de búsqueda y de la delimitación de los territorios de reconocimiento.

Orozco poseedor de una motocicleta amarilla, recorre las calles de la ciudad tratando de encontrar otra igual con la que reconocerse, y de esta manera configura un desplazamiento repetido, una búsqueda anónima, que traza rutas imaginarias de encuentro entre los objetos con los que se identifica, pero en los que su figura se encuentra ausente, pues una de las propuestas del registro de las motocicletas berlinesas, se descubre en el empeño que posee el artista en llevar íconos de una nación a otra, en desplazar formas locales, que son encontradas por la mirada del que transita calles que le son ajenas, pero que en el paso de este deseo “el hecho de encontrar un modelo semejante, un significado similar junto al cual se pudiera aparcar el propio, se vuelve un triste intento por aumentar fuerzas en número o identidad de un grupo, como buscar a un viejo amigo que recuerda las mismas historias y tal vez creía en las mismas cosas, a medida que la generación de uno envejece y va muriendo

⁵⁰ Rosalind Krauss, “The originality of the avant-garde”, en; *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, The Mit Press, 1985, p. 152. Citada por Okwui Enwezor, en “Gabriel Orozco, silencios infinitos”, ob cit: p. 30. Enwezor basa su argumentación sobre los registros fotográficos de Orozco en la tesis de Rosalind Krauss de la existencia de copias múltiples en la ausencia del original. El autor argumenta que en las fotografías del artista se experimenta las performances repetidas, múltiples, como copias carentes en apariencia de una fuente original, siempre frescas, nuevas e inmediatas. Toda performance realizada por el artista es siempre previa y no puede experimentarse sino como una crónica o huella esquemática dibujada en el espacio vacío del objeto: el original ahora aparentemente perdido, ya no puede ser sino duplicado.

lentamente”.⁵¹ La serie de fotografías que representan el registro las motocicletas, al igual que en la piedra blanda y en las cometas atrapadas, devienen en una idea persistente de reconocimiento dentro de los desplazamientos, en medio de una estrategia que escoge abstrayendo en el entorno, y lo hace con la poesía de un detalle perceptivo simple que genera extrañamiento.

Los desplazamientos nómadas de Orozco plantean recorridos al azar, realiza sus acciones en medio de territorios prestados, de los cuales se apropia para mostrarnos su ausencia en medio del diálogo de la cotidianidad del movimiento, pues el artista habita espacios que no le pertenecen pero en ellos genera huellas y marcas que pertenecen a los sujetos desterritorializados. Orozco toma prestado de otras culturas, de otras historias, donde “se encuentra el universo del artista cosmopolita, que registra aspectos de un mundo cada vez más homogéneo: es el mundo de las migraciones, de la circulación de capitales y mercancías, de igualación de costumbres y de anulación de las diferencias”⁵².

El artista se introduce en esta contemporaneidad móvil, pues allí esta inscrito su pensamiento nómada desterritorializado en medio de un encadenamiento interminable de apropiaciones y copias que existen en la repetición. Orozco se representa en su nomadismo, en su particularidad de inmigrado privilegiado –como afirma el mismo artista- determinado por los espacios que transita, en los que crea rutas distintas en el extrañamiento poético que hace del objeto, que no encuentra un lugar definitivo de territorio físico, sino que por el contrario habita los espacios entre otros lugares, en los entre-medios que se manifiestan en permanente circulación, al igual que las existencias contemporáneas.

⁵¹ Christopher Miles: “Gabriel Orozco”, en: *ArtNexus*, nº 38, 2000, pp 46-47. Las obras de Orozco –según Miles- poseen una doble intención discursiva, por un lado el traslado de íconos locales a otras culturas, donde el caso de la Schwalbe representa una intención, pues a un público estadounidense, la vespa le parece desconocida, extraña, pero en Alemania donde fue diseñada y producida, la Schwalbe, parece haberse quedado rezagada desde la primera vez que salió de la línea de montaje, es un símbolo obsoleto cuya desaparición parece aún más inminente en las fotografías donde la vespa aparece aparcada al lado de los automóviles de la Europa Occidental. Es en este contexto donde el discurso plástico de Orozco manifiesta su doble intencionalidad en el momento en que encuentra un modelo semejante, un alma gemela que lleva implícita la desaparición.

⁵² Eduardo Pérez Soler: ob. cit: p 27. El mundo cosmopolita de Orozco se define -según Pérez Soler- en la recuperación de elementos que señalan discretamente distintas facetas de las existencias globales. El artista parte de una estética de la movilidad encarnando al artista sin territorio, sin lugar, que capta situaciones complejas desde su movilidad, y desde la que le circunda como uno de los grandes fenómenos de nuestro tiempo en el que circulan capitales, de la misma manera que millones de turistas viajan deseosos de diversión y los emigrantes se desplazan en busca de trabajo. Gabriel Orozco ha sabido expresar con clarividencia la experiencia del movimiento constante.

Lo Glocal

La desterritorialización ha traído consigo una serie de modificaciones conceptuales que se evidencian en la movilización permanente de los sujetos y de los territorios por los cuales transitan, y en los que pueden experimentarse el reacomodo de los campos simbólicos que configuran un imaginario multifocal compartido por diversos colectivos. En este sentido las obras de los artistas en desplazamiento producen nuevas readaptaciones de sus espacios simbólicos “al nutrirse de varios repertorios, que pueden ser multilingüe, nómade, transitar, desplazarse, reproducirse como identidad en lugares lejanos del territorio donde nació su cultura o su forma identitaria”⁵³.

Las readaptaciones o reacomodos culturales y simbólicos se combinan con el mantenimiento de un espacio y una cultura local, que se manifiesta como el lugar de reconocimiento individual y subjetivo particular del artista, en el que se mantienen relaciones con la idea del espacio de origen en continuo desplazamiento. De allí que se produzca una (re)definición de lo que podría significar la cultura local dentro de los movimientos globales a los que se encuentran sometidos y que parecieran homogeneizar el espectro de todas las culturas.

Lo local como territorio de reconocimiento, es experimentado en el devenir de una particularidad desterritorializada, en la cual pervive una relación identitaria con las formas simbólicas de la cultura de la cual proviene, que incorpora sus elementos, con los del nuevo territorio en el que se inserta. Lo glocal debe ser concebido como un espacio de enunciación que asume las diferencias de las culturas, en medio de un proceso que abre la heterogeneidad dentro de la aparente homogeneidad contemporánea, desterritorializada. La construcción de los espacios de representación deriva de “la constitución de nuevas formas étnicas y nacionales en estado de multiculturalidad, en el que existe un reordenamiento de las diferencias sin suprimirlas.

Estos reordenamientos tienen efecto en el espacio de las comunidades transterritorializadas y desterritorializadas, en la esfera de la comercialización de

⁵³ Néstor García Canclini: *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, Buenos Aires, Ediciones de periodismo y comunicación, p 80. La desterritorialización supone una transformación constante en la que se manifiestan una variedad de referentes heterogéneos donde el principal objeto de estudio sería la heterogeneidad social y multicultural. El nutrirse de repertorios múltiples es parte de esta heterogeneidad, en la cual necesitamos definir identidades, arraigos en territorios por más desterritorializada que esté la sociedad contemporánea; necesitamos referirnos a indicadores de pertenencia que nos den seguridad afectiva y claridad sobre los grupos con los que podemos relacionarnos, con los que podemos entendernos.

bienes culturales y en el consumo de los símbolos(...) Lo glocal debe abarcar las nuevas construcciones simbólicas y el carácter conflictivo de su construcción(...) en el cómo los sujetos se imaginan la globalización y en el cómo a partir de allí constituyen sus formas de narrarse”⁵⁴, al continuar deslizándose por las relaciones originarias que transitan desde los aspectos de la sexualidad, de la etnicidad y de las culturas cerradas, colocadas en espacios abiertos y constante interacción.

Los espacios globales como los locales en cuanto a las acciones transculturales no alcanzan a cancelarse y menos aún a sintetizarse, conviven en medio de la desterritorialización de un juego de valores ambiguos, que prolongan o renuevan las diferencias simbólicas, y donde se formulan espacios tensionales entre las culturas y sus campos significantes de reconocimiento, en los cuales opera la capacidad de recordar para afinar el reconocerse y el ser reconocido en medio de los movimientos desterritorializadores. La necesidad de la memoria confiere al artista la contingencia de su localización consciente como diferencia, en la que cohabitan los impulsos de arraigo ante los continuos desplazamientos de él como sujeto y de las culturas de las cuales se apropia.

De allí que, se nos hable de un proceso de *glocalización*, pues –como afirma el teórico Néstor García Canclini- ya no existirían antagonismos entre las culturas, ni polaridades entre la globalización y las culturas locales, “pues se ha producido un desplazamiento de los focos de generación cultural que derivan del reordenamiento

⁵⁴ Emilia Bermúdez: “Proceso de globalización e identidades: entre espantos, demonios y espejismos. Ruptura y conjuros para lo “propio” y lo “ajeno”, en: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Daniel Mato(coord.) Caracas, CLACSO/UCV, 2002, pp 81-82. las argumentaciones de Bermúdez se encuentran basadas en las reflexiones teóricas sobre la contemporaneidad de Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero y Daniel Mato. Estos tres autores –según las argumentaciones de la autora- coinciden en la construcción móvil de las representaciones dentro de los espacios de la globalización y la localidad, pero ambos deben ser vistos como entidades no como cerradas o como dicotomías, sino en como encarar la heterogeneidad, la diferencia y la desigualdad que se producen cuando ambas interactúan. Ver sobre estos autores y sus posiciones por lo global y local: Néstor García Canclini: “Globalizarnos o defender la identidad. ¿Cómo salir de esta opción?”, en: *Nueva Sociedad*, nº 163,1999, pp 56-70, Jesús Martín Barbero: “Nuevos mapas culturales de la integración y el desarrollo”, en: *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*, Bernardo Kliksberg y Luciano Tomassini (comp.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, Daniel Mato: “Desfetichizar la globalización: Basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones: mostrar la complejidad y las prácticas de los actores”, en: *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*,2, Daniel Mato(comp.), Caracas, CLACSO/UCV, 2001.

transnacional de la producción y circulación entre las industrias culturales; en otros casos, de las comunidades de migrantes que se trasladan masivamente a otro país”⁵⁵

La aparente inexistencia de la confrontación entre lo local y lo global, no dirige la cancelación de ambos espacios, sino a la redefinición donde pensar lo local como lugar de reconocimiento se convierte en reflexión simbólica, dentro de los procesos de desplazamiento originados por la globalización, que se encuentran acompañados por un mayor desarrollo tecnológico, la formulación de una cultura internacional, la intensificación de las dependencias recíprocas y los grandes movimientos migratorios, donde todo este cúmulo de condiciones trae consigo la evidencia de nuevas construcciones culturales, que se originan en la heterogeneidad de las localidades, las cuales cohabitan en medio de campos tensionales, dentro de los territorios donde comienzan a manifestarse el reordenamiento de las diferencias.

Lo glocal se constituye en medio de la desterritorialización, en el interior de la conflictividad de los actores globales y los locales en desplazamiento, y donde se imprime una dinámica que impregna a los lugares significantes, lejana de todo dualismo calificadorio y valorativo, ya que los elementos locales y su arraigo, emergen desde una memoria consciente, que se ubica dentro de las significaciones globales, en un cruce de presentes y pasados, en la yuxtaposición de temporalidades, signos, símbolos y objetos culturales. De esta forma lo glocal se nutre de diversos espacios, en los que las pertenencias deben ser redefinidas en medio de un proceso de construcción y de interrelación de vínculos entre las diversas culturas.

De allí que, se manifiesten -como afirma García Canclini en su interpretación sobre lo glocal- nuevas formas innovadoras de repensar a las localidades, debido a la incesante movilidad de las experiencias y las culturas, pues lo local al entrar en interacción con lo global no llega a sintetizarse, ya que lo que ha sido local como territorio definido comienza a enunciarse en otro lugar, y puede sentirse en escenarios

⁵⁵ Néstor García Canclini: “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?, en: *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, <http://www.hist.puc.cl/historia/iassspmla.html>, (en línea) 15/06/04, pp 6-7, García Canclini argumenta que la globalización no es el opuesto a las culturas locales, sino que no encontramos en medio de un proceso de glocalización y no faltan ejemplos que avalen dicho proceso. La oferta televisiva en América Latina por cable –escribe el autor- combina canales nacionales de Estados Unidos, España y países latinoamericanos. La mayor parte de la música ranchera mexicana se edita en Los Ángeles, lo cual corresponde al mayor avance tecnológico de California y al menor costo de producir allí que en México, pero también el hecho de que en esa ciudad estadounidense hay 4 millones de hispanohablantes, en su mayoría mexicanos. A veces, estos desplazamientos de los focos de generación de cultura derivan del reordenamiento transnacional de la producción y circulación de las industrias; en otros casos de las comunidades de migrantes que se trasladan a otro país.

tan lejanos como en su propio territorio. Lo glocal en este sentido configura otras cartografías atadas a las formas originarias desplazadas y contaminadas por los movimientos, por los desplazamientos, que a través de los intersticios de las sociedades contemporáneas, configuran otros espacios representacionales de arraigo, de referencia con la que los artistas puedan sentirse seguros, pues en sus obras se añaden experiencias cotidianas constitutivas de su subjetividad, en medio de una práctica sensible de proximidad con su realidad desterritorializada, en la que su memoria o los restos de ella juegan el papel del referente de su realidad.

a) José Antonio Hernández-Diez

La glocalidad se manifiesta en las representaciones visuales, a partir de la utilización de lenguajes internacionales que son penetrados por las simbologías locales y llevadas a espacios de construcción que producen ambigüedad y extrañamiento dentro del objeto definitivo. Objetos, ideas, fórmulas comunes, son desplazados desde una localidad consciente para hacerlas llegar a los íconos de una contemporaneidad, que actúa como territorio de consumo, de intercambio y variabilidad constante, junto al deslizarse de una memoria inquieta en permanente acción.

La localidad de un artista es enunciada a través de la coexistencia de una serie de objetos, que no llegan a sintetizarse en medio de su utilización global, pues ellos son combinados e identificados en diversos territorios sensibles y en los cuales varía su intensidad significativa, ubicada dentro de un entorno social y colectivo. Las intensidades de significación de los objetos elaborados para el consumo masivo, generan un imaginario multifocal, que se encuentra constituido por una multiplicidad que transita desde los ídolos del cine, la música pop, los héroes deportivos y los diseños de ropa –como escribe García Canclini-.

Esta multiplicidad de uso global da forma a una diversidad de lugares imaginarios en los que subyace el arraigo de una localidad cultural, que glocaliza los modos de imaginarse, y que encuentran en ellos la articulación de una cultura internacional equivalente a las intenciones del artista dentro de los territorios por los que éste se desplaza y que transforma a su paso, y donde el arraigo o la posibilidad de reconocimiento de este sujeto actuante proviene del medio urbano como lugar de origen, y en el cual las desterritorializaciones son realizadas en medio de espacios aparentemente incompatibles y susceptibles a no ser sintetizados.

La obra de José Antonio Hernández-Diez, artista venezolano radicado en España, reflexiona sobre la incompatibilidad de los objetos, de las situaciones que estos generan y de su posterior establecimiento dentro del lenguaje contemporáneo. El artista parte de un imaginario colectivo, desterritorializado y glocalizado, en el que conjuga la ambigüedad y el extrañamiento, ubicados en la interioridad de “una inesperada asociación de medios para construir un signo complejo y sorprendente por la diversidad material de sus significantes, la metamorfosis de un cotidiano reconocible (...) y de las situaciones que partir de ellas se construyen,(...) las cuales permitirán la reconstrucción de un nuevo proceso de significación, crítico con los presupuestos convencionales de su referencia simbólica”⁵⁶.

En este sentido Hernández-Diez realiza una intervención sobre lo real, sobre la experiencia cotidiana, de la que toma micronarraciones, que se encuentran en la utilización de objetos como materia significativa de fácil reconocimiento, que posteriormente serán profundamente alterados y sobredimensionados, por una conciencia que asume la pluralidad de las formas, la multiplicidad de los temas, siempre atados a un sentimiento de exploración de su entorno, en el cual “mientras más se multiplican los medios y los campos de saber y más nos estimulan a indagar e investigar en ellos, más parcial es de todos modos nuestro saber sobre ellos. Esa cierta conciencia de modestia cognoscitiva frente a la omnipotencia sólo aparente que abrirían los nuevos accesos científicos y tecnológicos al conocimiento”⁵⁷

La multifocalidad de los objetos utilizados habilitan la posibilidad cognoscente de Hernández-Diez, la cual radica en un giro reflexivo sobre una localidad individual, procesada a través del manejo de fragmentos del contexto contemporáneo en el que se ubica y de donde toma narrativas específicas en las que aparecen subjetividades que desarrollan y se consumen entre lo internacional y lo local, a través de un proceso

⁵⁶ João Fernández: “José Antonio Hernández-Diez: los accidentes del objeto y sus cicatrices”, en: *José Antonio Hernández-Diez*, (cat. exp.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea/Xunta de Galicia, septiembre-noviembre 2000, p 16. Hernández-Diez parte de una rematerialización objetual que redefine los medios, los procesos y las situaciones inherentes a la materia que el artista utiliza. El objeto propone nuevas “situaciones-objeto”, que revelan una particular textura visual, obtenida por la oposición de los contrarios, de la inesperada asociación de medios para construir un signo complejo y sorprendente.

⁵⁷ María Elena Ramos: *El espíritu de los tiempos*, Caracas, Ateneo de Caracas, 1991, p 33. La exploración permanente de José Antonio Hernández-Diez lo ha llevado a indagar diversos formatos de representación que van desde la vídeo escultura, la instalación, la fotografía. Sus temas siempre se encuentran inscritos dentro de las experiencias por las cuales transita, en la vida cotidiana con la cual experimenta y altera –como afirma el mismo artista- en medio de una modestia cognoscitiva que lo lleva a formular objetos que son la mezcla de individuos y sociedad.

de investigación unido a la conciencia que el artista posee de ambos espacios, para producir un espacio discursivo en el que se ha “manufacturado una serie de objetos que equilibran pares aparentemente incompatibles: enredos conceptuales y efectos viscerales, formas vernáculas y productos de alta tecnología, materiales mundanos y tecnología progresiva, los significantes de la cultura joven y la doméstica”⁵⁸, inscritas dentro de un contexto ambiguo de relaciones transnacionales distorsionadas e inestables, en las que centra el artista y sobre las que gira permanentemente.

En esta dirección se deslizan los elementos constituyentes de *La Hermandad* de 1994, donde una serie de patinetas complementadas por el uso del vídeo que narra su espacio de existencia y a la vez producen una sensación múltiple de localidades atadas a una suerte de globalismo urbano. Las patinetas de *La Hermandad* ubican un espacio glocal de representación basado en la ambigüedad, pues las patinetas como símbolo de pandillas urbanas y referencia autobiográfica –como afirma el mismo artista- son transmutadas al campo de lo vernáculo y lo visceral.

Estos extraños elementos están realizados con piel y carne de cerdo frita, colocadas en un secador sobre el que esperan una posible utilización. El resultado del conjunto nos muestra un objeto que se moviliza entre dos mundos, -lo local del plato de carne y lo internacional de la patineta, ambos significados desplazados a una realidad auténticamente consciente que pretende sintetizar los contrarios. De manera que, estas configuran su presencia como objetos sin espacio real de existencia, y a su vez expresan una entidad paradójicamente transnacional en la que se confunden los símbolos que representan.

Las paradójicas patinetas de *La Hermandad*, describen su proceso de manufacturación en las formas artesanales de elaboración de la carne de cerdo frita, pero su realización muestra un ciclo de vida, el cual es narrado a través de la utilización del vídeo como soporte informativo. El discurso desarrollado en esta obra mezcla la tecnología como medio y lo específico de la preparación de la piel del cerdo como localidad de una historia colectiva, pues son tres monitores los que se encargan de mostrar la ambigua relación que configuró estos objetos. “En el primer video vemos

⁵⁸ Gean Moreno: “José Antonio Hernández-Diez”, en: *ArtNexus*, nº 47, 2002, p 53. José Antonio Hernández-Diez, -según Moreno- ha mantenido un activo y creciente intercambio entre los objetos inconmensurables mediante el injerto de signos de una realidad sobre objetos que pertenecen a otra. De manera que, el artista crea campos tensionales de significación, donde las formas de consumo de la globalización han sido alteradas por las experiencias cotidianas de un gran segmento de la población. El cambio o la alteración provienen de una coexistencia esquizoide de estos objetos en un entorno social que no les corresponde y se ve reflejado en ellos.

una patineta realizada en una batea de aceite hirviendo; en el segundo la misma patineta patinando por la acera, y en el último la patineta devorada por un grupo de perros criollos vagabundos. Urgidos por la narración de este ciclo de vida y la textura deforme y carnosa de las patinetas”⁵⁹.

Hernández-Diez, rematerializa en *La Hermandad* el objeto bajo el signo complejo de las contradicciones, desde la hechura hasta el consumo, la narración de la obra se torna fragmentaria, y en ella se evidencian una serie de referencias simbólicas que intervienen sobre lo real de los objetos conocidos, a los cuales crítica y perturba en su sentido original; pues estas carnosas patinetas refieren al equilibrio precario del contexto donde se han originado. El resultado –afirma Hernández-Diez-, es un Frankenstein entre individuo y sociedad. “Quería hacer algo que tuviera vida, hacer una especie de golem o zombi. Algo con sensación de animal y de objeto a la vez. El producto es muy mendeliano. Un ser que nace, crece, se reproduce y muere”⁶⁰

Las narraciones múltiples de *La Hermandad* y su glocalidad visceral serán desplazadas en la búsqueda de otras localidades, que se trasladan desde esos cuerpos carnosos y artesanales a los objetos de consumo que el artista hallará en su entorno urbano. Objetos de consumo descubiertos de forma consciente, y colocados en medio de otras relaciones que delimitaran una localidad internacional inscrita en las culturas juveniles y la utilización de los íconos de la indumentaria. Hernández-Diez se apropiará de otra esfera significativa, al utilizar objetos en serie que serán dispuestos en medio de un escenario que percibe y organiza lo cotidiano, a través de la utilización de otras estrategias que enunciaran un proceso de registro colectivo.

José Antonio Hernández-Diez se desplaza dentro de lugares de consumo, de zapaterías donde selecciona zapatos deportivos, símbolos de las tribus urbanas, los

⁵⁹Idem:: pp 53-54: “*La hermandad*” de 1994, configura una de las piezas de mayor riqueza simbólica y material realizada por José Antonio Hernández-Diez. En ella aparecen elementos utilizados por el artista con anterioridad: patinetas, perros, videos, pero empleados en una forma cautivante y sorprendente, en la que las patinetas y sus ciclos de vida se comportan como metáforas del cuerpo, en particular de cuerpos bajo coacción, asaltados por contradicciones alrededor de ellos.

⁶⁰ Edgar Alfonso-Sierra: “José Antonio Hernández-Diez en la mitad del camino “Mi contacto con el arte es casi nulo””, en: *El Nacional*, cuerpo C, 22 de septiembre de 2002, p 1. La cita utilizada pertenece a una entrevista personal realizada al artista en la que reflexiona sobre sus experiencias sobre los lenguajes contemporáneos. Hernández-Diez se determina como un experimentador permanente, multiforme, el arte significa un trabajo, y su relación con este es esporádica. A pesar de esto *La Hermandad*, es una de las obras con las que delimita el fin de una etapa en su trabajo, un ave fénix que su vida es rodar por las calles para luego ser devoradas por perros hambrientos.

organiza verticalmente y configura una lectura que pone a prueba a estos zapatos fetichizados por una parte del imaginario colectivo, que consume por medio de una publicidad sobredimensionada, pero este gesto de apilar y colocar fetiches va más allá del simple gesto, cada zapato posee un distintivo, una letra, que al ser colocados uno sobre otro configurarán el nombre de un filósofo o pensador importante. De allí que el producto sea “Un conjunto de cuatro fotografías, en cada una de ellas, el nombre de un filósofo compuesto con las iniciales de marcas de diferentes zapatillas deportivas. *Hume, Jung, Kant y Marx*, que representarían una muy elevada distinción intelectual, se contraponen al más vulgar de los signos contemporáneos de identidad cultural, social y económica: el zapato de todos los días, aquel que se considere más confortable y que se asocia a diferentes grupos urbanos.”⁶¹

La elaboración de esta serie *Hume, Jung, Kant y Marx* del 2000 es precisada en la selección consciente de los zapatos que formaran otra narratividad, pues el zapato se traslada al símbolo lingüístico conocido en estos nombres de relevancia para el espacio intelectual y cultural, en el que le artista inserta una banalización a través de la utilización de las formas publicitarias, pues estas fotografías de gran formato han sido realizadas por profesionales del área. La obra se convierte en un proyecto colectivo de representación que altera los espacios de representación del zapato como icono y del nombre que llevan en sí mismos como nueva determinación.

De allí que, estos alterados zapatos en medio de su formulación publicitaria abran un lugar de nueva glocalidad donde los estamentos del pensamiento parecieran ser igualmente fetichizados, ya que los que realmente importa son esas monumentales imágenes que llegan desde la narrativa de lo intrascendente y de lo trivializado. La serie fotográfica alude a diversos espacios de conocimiento y práctica que parecieran imposibles de compatibilizar y la escala de gran formato de estos zapatos trasladados a los símbolos de los nombres que resalta a la vez que niega su propia lectura, pues sus nombres originales han sido alterados dentro de la ambigüedad denominativa, ya que se encuentran lejos de ser los que inicialmente eran como íconos de *adidas, Niké, Hermes o Reebok*, para pasar a ser *Hume, Jung, Kant y Marx*.

⁶¹Ivo Mesquita: “José Antonio Hernández-Diez: algunas observaciones”, en: *José Antonio Hernández-Diez*, ob cit: p. 45. Mesquita argumenta que los objetos apropiados por Hernández-Diez forman parte de una compleja elaboración y del planteamiento de un proyecto, de una compleja operación que implica la selección de técnicas, artesanos y materiales, así como la definición de modelos, pruebas, costes y tiempos de realización. No se trata de producir una obra única sino un objeto en serie que requiere especializaciones (es conveniente observar que también en el caso de las fotografías todo el proceso desde el escenario del calzado hasta el registro fotográfico lo realizan profesionales especializados al servicio del proyecto del artista).

Hernández-Diez juega en estos zapatos alterados con distintos campos de sentido, con distintos recorridos del pensamiento que entrelazan por los menos en apariencia diversos estratos de la cultura, a partir de su misma especificidad de sujeto desterritorializado que desjerarquiza las relaciones, pues el zapato seleccionado tomará relevancia en cuanto la letra que aporte y no en el valor de su marca o a la tribu urbana que pertenezca, ellos están allí reunidos, representados como iguales, bajo el nombre de un filósofo escogido por el artista –como escribe Ivo Mesquita-, pero esta igualdad, esta ausencia de jerarquización de las tribus y de sus indumentarias, poseen otro giro en su representación casi imperceptible por el sobredimensionamiento publicitario. *Hume*, *Jung*, *Kant* y *Marx* se encuentran ubicados en medio de una escenografía, que por simple que parezca encierra otros significados de localidad y que se evidencian en el fondo en que son colocados. *Hume*, aparece ubicado frente a una sencilla pared de carrizos y una alfombra verde, símbolo de una localidad natural y premoderna, *Jung*, sobre el fondo rojo de una vieja pared y adoquines que semejan los pavimentos de las casas antiguas o coloniales, *Kant*, sobre una pared tradicional pero en la parte inferior una tela que remite al encaje y *Marx*, en medio de una escenografía más urbana que los anteriores.

El artista retorna al juego del conocimiento en medio de unas relaciones precarias de ubicación que realizan cartografías que “al margen del comentario sobre la cultura urbana (...) y el consumismo, ese conjunto de obras son también un comentario sobre el artista, su ambiente, valores y distinciones encontrados por los caminos. Pero todo hecho siempre con fina ironía, alegres juegos visuales y buen humor.”⁶²

La localidad del artista y su permanente comentario como sujeto desterritorializado, lo conduce permanentemente a la forma de imaginarse y de pensarse dentro de los ámbitos de la globalización, sus localidades son múltiples, poliformes, al igual que su pensamiento en continua exploración, en el redescubrimiento de los espacios precarios de combinación aleatoria de lo propio y lo ajeno, de lo global y lo local, entre la partida y la llegada, que se manifiestan en los

⁶²Idem: p 52. La serie fotográfica *Hume*, *Jung*, *Kant* y *Marx*, realizada por Hernández-Diez ilustran las cartografías individuales del artista, los zapatos pueden ser encontrados en distintas ciudades como Caracas o Barcelona, pues lo que importa es la localidad del símbolo atado a un estrato glocal de la cultura, en la que se muestra la comodidad de los caminantes, sus particulares historias y los comentarios críticos sobre los estamentos de conocimiento establecidos.

pliegues de una cultura individual en movimiento, que interroga sus lugares de habitación y cotidianidad en medio de una repetición pausada y constante.

Obras como el *Ceibó* de 1998, marcan el territorio individual del artista, pues un simple mueble, un aparador, representa su espacio de permanencia. Hernández-Diez evidencia su localidad de habitación desde el título de la obra, pues este mueble es conocido como el nombre de ceibó en Venezuela, país de origen del artista, y el cual está realizado con madera de ceibo y es de uso tradicional en los hogares venezolanos. La narración que nos presenta este mueble llevado al ámbito de la escultura, nos muestra al propio artista empacando y desempacando pacientemente una serie de enseres, pero en esta narración individual retorna al uso del vídeo como medio de soporte de la historia que el artista nos quiere contar.

Ceibó nos traslada hacia la localidad individual del artista, de un sujeto que ordena y reordena, descubre y redescubre, pues este mueble que en su función primera de guardar objetos ahora sirve como excusa para proyectar “un autorretrato del artista en movimiento, que mientras guarda desordena sus recuerdos personales. Una y otra vez, en un bucle infinito, José Antonio coloca y descoloca unos objetos usados, viejos que pertenecen a su pasado. Sólo él sabe que significan. Como si estuviese removiendo sus propias entrañas, su memoria personal e intransferible, imagen del artista enterrando su pasado en un mueble familiar”⁶³.

La acción narrada en la interioridad del *Ceibó* nos muestra el desprendimiento de su localidad, una localidad que se ordena y desordena en cada nuevo desplazamiento en el que los objetos configuran una especie de arraigo material dentro del mundo de lo intrascendente donde el artista desarrolla su autobiografía, la posibilidad de pensarse dentro de su desterritorialización como sujeto que se inserta dentro de los lenguajes internacionales, oponiéndose a una otrorización, pues su lenguaje se mueve en medio de los mundos, en medio de los intersticios de la glocalización unida paradójicamente por la diversidad. El *Ceibó* cambia su estado de elemento para contener, en medio de un desafío cognitivo, que se abre paso en la repetición sin pausa, que desmantela la articulación de la esfera cotidiana ante el absurdo sostenido de una labor que aturde la certeza del arraigo como espacio real.

⁶³ Carlota Álvarez Basso: *La soledad de José Antonio Hernández-Diez*, (cat. exp), Caracas, Sala Mendoza, 1998, p 7. Hernández-utiliza según la autora de nuevo el sobredimensionamiento del sentido en el hecho de que este mueble se ha expuesto como forma escultórica y donde el artista insiste en desplegar lo intrascendente, la obra muestra un artista pausado, en la que experimenta sus propias incertidumbres.

Hernández-Diez cuestiona sus historias y serán sus patinetas, sus zapatos, o los objetos que ordena y desordena, los que le conferirán un espacio de glocalización en el esfuerzo al espectador –como escribe Gean Moreno- a formularse preguntas concernientes a las complicaciones que la globalización coloca en la formación de subjetividad y comunidad. Los objetos utilizados, seriados, incomprensibles, impide la separación de la realidad en la que tantas esferas del pensamiento se encuentran inmersas, pues su meta –apunta Moreno- se dirige a retomar las especificidades locales de la vida cotidiana y a enfrentarlas a los crecientes registros de la historia, para manifestar dentro de los pliegues no visibles de estos registros una contranarración que se origina en la localidad de un artista inmerso en el movimiento.

b) Meyer Vaisman

La glocalidad como espacio de desplazamiento y de movilidad entre distintas realidades, causa profundas hendiduras en el sujeto desterritorializado, pues produce en él una capacidad de conservación de las memorias residuales y de los espacios sensibles que se consolidan en el permanente cruzar de fronteras, de habitaciones de existencia, y donde paralelamente se conforman otros territorios de negociación, estratificación y diversidad significativa.

Este proceso de conciencia permite a las localidades actuar dentro los lugares inestables producidos por las mudanzas permanentes, en las que las subjetividades y sus patrimonios constituyen intercambios complejos de presencias, de existencias y de sus modos de representación con los cuales manifiestan una particular forma de arraigo, en la que el espacio definitorio se torna difuso, un recuerdo ha ser narrado, una partida que se ubica y habita otro espacio, otro lugar de llegada diferente o extraño, donde el sujeto actuante dispone de la posición de “un viajero imaginario que tropieza con sus antiguos escritos, con documentos olvidados y que a falta de información suplementaria, se esfuerza en reconstruir la sociedad que describen”⁶⁴,

⁶⁴ Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*, ob cit: p. 56. Baudrillard argumenta que: resultaría paradójico establecer un panorama retrospectivo de una obra que jamás se ha pretendido prospectiva. Hay que hacer como si la obra preexistiera a sí misma y presintiera su final desde el principio. Esto puede ser un mal augurio. Sin embargo, hay ahí un ejercicio de simulación capaz de entrar en resonancia con unos de los temas fundamentales del conjunto: hacer como si la obra estuviera cerrada, como si se desarrollara de una manera coherente, como si siempre hubiera existido. Así que no veo otro modo de hablar de simulación, un poco a la manera como Borges reconstituye una civilización perdida a través de los fragmentos de una biblioteca. Es decir, no puedo plantearme el problema de la verosimilitud sociológica, al que, por otra parte, me costaría muchísimo responder, sino ubicarme en la posición del viajero imaginario.

por medio de los recuerdos y de los fragmentos que han formado una localidad, que se (re)crea en medio de las desterritorializaciones.

Las desterritorializaciones y sus glocalizaciones generan un proceso que configura múltiples lugares de arraigo, en los cuales las localidades específicas permiten al artista pensarse dentro de un contexto global, en el que se describen tropos de reinención de formas conscientes y subjetivas, plasmadas en la realización de discursos visuales que enuncian entrecruzamientos, residuos de memoria, representaciones subjetivas, que conforman subtextos dentro de un permanente devenir, que alude a los recuerdos, a la nostalgia, a la pérdida, a las transformaciones, que significan trayectorias disímiles y localidades híbridas, las cuales funcionan como el medio idóneo para la realización de cartografías diversas, que muestran la imagen de un desplazamiento elíptico desde el exterior al interior del artista y donde la desterritorialización concibe un “Viajar que presupone una ruta circular: ir adelante, dar la vuelta y regresar; una búsqueda de “otros lugares” y un retorno a casa. Por supuesto, dentro de la visión nómada del artista: “el hogar” podría estar en cualquier parte y significar cualquier cosa: estar literalmente en un lugar seguro, pero también estar sano, estar con la persona amada, pertenecer a una comunidad que sea “personalmente” satisfactoria y al mismo tiempo “aceptada”.⁶⁵

La búsqueda permanente que manifiesta este viajar elíptico, el viajero imaginario que se empeña en describir con documentos olvidados –como escribe Baudrillard- se encuentra en dentro de un lugar de habitación subjetivo, que representa una glocalidad consciente que posee la sutileza que se determina en la circularidad del continuo retorno sobre sí mismo, con el que deshace lo opuesto, dentro de una desterritorialización que reterritorializa la capacidad de pensarse dentro de otros espacio de existencia y de la crisis que esto representa para la subjetividad que se mueve entre lo global y lo local como campo de tensión e inestabilidad de los movimientos diaspóricos contemporáneos. Esta situación se experimenta de manera evidente en los discursos plásticos del artista venezolano radicado en España, Meyer

⁶⁵Nancy Spector, “El viaje como metáfora” en: *Félix González-Torres*, (cat. exp), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, pp 84-85. Las imágenes del viaje y del desplazamiento configuran una metáfora recurrente dentro del lenguaje del arte contemporáneo, que muestra otros lugares, otras localidades, que trazan una topografía necesaria ante las transformaciones que opera la globalización y sus movimientos, y donde las subjetividades que se encuentran entre lo propio y lo ajeno manifiestan un sentido de arraigo tamizado por las transformaciones en que se ven implicadas concepciones como el “hogar” o el “lugar seguro”, en igual medida que cambian los puntos de partida y llegada, acciones a las que hay que sumarle los entrecruzamientos y los espacios de localización que generan las realidades de los sujetos desterritorializados.

Vaisman; el cual configura una cartografía personal en la que abundan los elementos de una localidad subjetiva en permanente desplazamiento.

Vaisman nacido en Venezuela de padres inmigrantes de distintos territorios europeos, (sus padres provienen de Ucrania y Rumania), enuncia de forma constante los desplazamientos de una localidad múltiple e híbrida, que vendría a confirmar los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas antes separadas, se combinan para generar nuevas estructuras objetos y prácticas –como escribe Néstor García Canclini- y donde la glocalización múltiple de Vaisman alude a la sintetización de diversas formas metafóricas del desplazamiento, en las que imprime su presencia de sujeto diaspórico contemporáneo, sin lugar de residencia definitivo, y donde sólo su localidad personal funciona como medio de apropiación, al generar el exceso que piensa más allá de las narrativas originarias o iniciales.

Vaisman articula disímiles formas de expresión, unidades discretas de las prácticas socioculturales de distintas localidades, para establecer un discurso que reclama lo específico de sí mismo, al reescenificar su pasado y su presente, para introducir la invención dentro de la tradición de otras temporalidades culturales inconmensurables, -como escribe Homi Bhabha- y donde este artista conjuga una narrativa en la que su localidad se inserta en el derecho a significarse desde múltiples ángulos de crítica y cuestionamiento.

Vaisman transita en medio del acto permanente de definir su realidad desterritorializada, su multiplicidad local, y las formas de articular sus lugares de enunciación, a través de prácticas que conjugan significaciones separadas, y que encuentran una nueva estructuración en medio de una narrativa plástica en la que se simula a sí mismo como desplazamiento, pues este artista que “Por razones personales y de origen, crea en su trabajo una vasta trama de interacciones culturales que alude recurrentemente a múltiples desplazamientos e identidades(...) en una suerte de excavaciones de memorias, emociones y experiencias que entretejen otras

narraciones e historias paralelas, las de los miembros de su familia, sus innumerables exilios y desplazamientos.”⁶⁶

El discurso plástico de Vaisman deja entrever el movimiento constante de una localidad subjetiva que se determina en una suerte de risa irónica, no lejos de la nostalgia y del deseo de realizar cartografías que configuren un espacio existencial en el que el artista se piensa y se representa como un sujeto que presencia la transformación de sus redes simbólicas, en las que revitaliza lo visible y lo oculto de sus particulares movimientos. Vaisman se apropia de elementos discretos que atraviesan la porosidad de las grandes historias, a los cuales confiere nuevas estructuras de significación en medio de un empeño continuo por documentar y reconstruir el espacio en el que se ubica y en el que aparece como una representación desplazada, entre su localidad consciente y la turbulencia nómada contemporánea.

El artista exagera la condición desterritorializada de su subjetividad, habita un texto que circula como sobre sí mismo, en la disyuntiva de una localidad múltiple, inmersa dentro de los movimientos globales como generadores de nuevas significaciones e intercambios. De allí que, obras como la serie ‘Coins’ (*Monedas*) de 1988, inicien la construcción de un espacio significativo de unidades discretas, que a partir de la utilización de una serie de monedas alteradas por la visión del artista evidencien un “lenguaje complejo de ficciones superpuestas donde entremezcla temas como el autorretrato, la identidad y el simulacro. Buscando provocar una deliberada opacidad en la percepción de su obra incorpora aquí de modo serial su propia caricatura realizada por un dibujante en las calles de Florencia. Elige un retrato torpe y ordinario de sí mismo, una imagen intencionalmente ambivalente que incluye la visión

⁶⁶ Rina Carvajal, “Rutas –América Latina–“ ob. cit: pp. 7-8. Con respecto a la obra de Meyer Vaisman, Carvajal escribe que este artista nacido en Venezuela, de padres inmigrantes, que vivió y trabajó por más de una década en Nueva York donde perteneció a una generación emergente de artistas que favorecía de modo abierto preocupaciones por el arte pop, conceptual y minimalista, y que desde comienzos de los noventa retorna a Venezuela, donde realizará una obra mucho más personal e inusualmente autobiográfica, revirtiendo sus estrategias habituales, introduce una nueva dimensión introspectiva en su trabajo que se extiende a toda su producción reciente, en medio de un recorrido elíptico vulnerable a su historia, su cuerpo y su interioridad. Sobre el tema: Meyer Vaisman: “I want to be in America”, en: *Parkett*, n° 39, 1994, pp. 155-156, también: Josefina Ayerza: “Meyer Vaisman”, en: *Flash Art*, n° 182, mayo-junio 1995, p. 101.

‘ajena’ y cuestiona inclusive su autenticidad como artista⁶⁷. Vaisman se ubica en medio en el centro de estas monedas como una figura que representa el movimiento más violento, el tránsito permanente de la moneda, su cambio y su valor.

El artista al apropiarse de su simbología concibe la idea de una no-permanencia, el no encontrarse en un sólo lugar, pues el elemento utilizado representa la movilidad frecuente, que al traspasar las fronteras geográficas cambia con ellas su valoración y su posibilidad de actuación como medio de adquisición, deviniendo en la mayoría de los casos en una suerte de souvenir, en un recuerdo. La localidad desterritorializada de Vaisman alude al desplazamiento que transforma y cambia la significación de los valores, de las formas, y de las creencias que las personas poseen, al reflejar lo artificial que estas pueden ser en el momento de manifestar su vigencia, pues ésta depende del lugar donde se encuentre, sus intencionadas monedas conjugan en su conjunto la nostalgia, los recuerdos de lugares visitados y las significaciones que estos aportan a las localidades en construcción centradas en la subjetividad del propio artista.

‘*Coins*’ como elementos metafóricos del desplazamiento, “agrega una capa más a los discursos de circulación, representación y a los problemas de autoría(...) que vistos bajos una nueva lectura afirman la identidad en el vacío, de un espacio quebrantado, en continuo devenir⁶⁸ en el que el artista introduce su propio rostro, como marca de una subjetividad confinada a la oscilación permanente, con aceptación relativa, sin lugar seguro de llegada y sin un valor definitivo dentro de la realidad contemporánea; la cual es apropiada por el artista para ser insertada dentro de un abismo –como escribe el teórico venezolano Jesús Fuenmayor- en el que no se encuentran respuestas únicas, en una especie de grado cero del ser, que se descubre

⁶⁷ Idem: p 7. Rina Carvajal escribe que la obra de Meyer Vaisman posee una inserción gradual cada vez más introspectiva y sincera de su historia personal, de sí mismo; obra en la que traza un paisaje distinto al atravesar bordes, obstáculos y distancias para descender a un espacio íntimo, cada vez más cerca del cuerpo y de la vida. Obras como ‘*Coins*’ o ‘*Souvenir*’ incluyen subrepticamente un lado trágico, el lado que refleja la artificial y colapsada realidad del individuo en las grandes urbes contemporáneas, en las que se confunden los géneros y se parodia toda suerte de estereotipos y convenciones sociales. Ver sobre el tema: Jim Lewis: “Poultryculturalism. Meyer Vaisman dresses the bird” en: *Artforum*, noviembre, 1992.

⁶⁸ Jesús Fuenmayor, “Vacíos de identidad, anotaciones de la contemporaneidad en Venezuela”, en: *Atlántica*, nº 15, invierno 1996, p 8. Estos autorretratos apropiados fueron realizados por el artista en medio de los vaivenes estilísticos de los años 80. Fuenmayor argumenta que la serie *Coins* de 1988 debe ser analizada bajo una nueva lectura. La condición de esta obra ha superpuesto una serie de subtextos que entran el campo de la afirmación de la identidad en el vacío en continuo devenir, y en el que se evidencian las continuas fracturas del yo. Los autorretratos de Vaisman producen –según Fuenmayor- un vacío de significados que nos conducen a un abismo de identidad donde no existe la posibilidad de responder el quiénes somos, pues nos ubicamos ante la multiplicidad de valoraciones y de formas.

atado a una localidad subjetiva en desplazamiento y que se imagina dentro de los procesos de cambio y transformación que acusan los procesos de globalización.

Los autorretratos apropiados por el artista son parte de sus movimientos nómadas, espacios que se ubican como elementos discretos en las monedas, que siempre han existido, y que son utilizadas para simular una subjetividad que se construye a través de los fragmentos con los Vaisman se encuentra, y que dota de sentido al concebirlas como metáforas de inestabilidad. Los rostros caricaturizados establecen una burla silente a los procesos de cambio económicos que mueven a la sociedad contemporánea, un vacío que se escapa por medio de los intersticios de lo territorio que transita, y en los que evidencia la artificialidad de estos elementos basados en los capitales y su valor, pues en ellos se refleja la permanente transformación y la pérdida de sentido de las localidades originales.

La serie '*Coins*' transforma los patrimonios monetarios al pasar de frontera, al cambiar el valor de su solidez a la burla, transgrede la autoría, confiriéndole un espacio resignificación a las localidades, ya que cabe preguntarse ¿A qué lugar pertenecen esas monedas? '*Coins*' nos remiten al espacio de lo ambiguo, a la multiplicidad del continuo devenir en el que los desplazamientos entretejen localidades temporales de habitación y de existencia a las que se accede al sí mismo como único lugar seguro. Las monedas de Vaisman realizan un viaje elíptico sobre sí mismo, mirándose a sí mismo, describiendo su experiencia nómada. Experiencia en la cual el artista ubica su subjetividad dentro de las unidades discretas de una economía de recuerdos manejada por el colectivo. Vaisman recurre a sus historias locales para rescatar lugares olvidados con los cuales se empeña en describir el territorio que ocupa en sus constantes desplazamientos, y donde las monedas con su rostro caricaturizado son ubicadas como signos que siempre han existido y que simulan la existencia de una localidad imaginaria.

La localidad interna y subjetiva del artista delimita territorios de acción en los cuales el viajero imaginario retorna constantemente sobre sí mismo, para actuar sobre la memoria como medio de apropiación de la multiplicidad de los desplazamientos y de los lugares que poseen significación para la localidad desplazada. Esta actuación y apropiación conducen a Vaisman a pensar en el tropo del viaje como un espacio de mudanza arraigado a lo largo de las historias que el artista utiliza en medio de un ejercicio de interpretación continuo sobre la desterritorialización y la ubicación posterior de sus significaciones, el lugar a que ellas pertenecen y en el cual deben permanecer. Vaisman en este sentido nos ofrece una mirada arqueológica, un

discurso plástico que encierra discursos yuxtapuestos, distintos espacios geográficos y socioculturales, unidades discretas que se unen en medio de un reservorio de recuerdos y que se encuentran dotados de una ambigua representación.

'Verde por fuera Rojo por dentro' de 1993 parte disyuntiva perturbadora que sitúa la localidad de la partida física del artista, dentro de un espacio encapsulado y encerrado, en el que se manifiesta –como escribe Baudrillard- la preexistencia de sí mismo y presintiera su final desde el principio, hacer como si la obra estuviera cerrada, como si se desarrollara de manera coherente, como si siempre hubiera existido, pues en el ambiguo discurso que Vaisman nos presenta en *'Verde por fuera Rojo por dentro'* se especifica en la construcción del lugar de origen y permanencia de una identidad en movimiento. Localidad subjetiva atrapada entre las paredes que conservan sus recuerdos, en la conjunción de una multiplicidad discursiva que manifiesta sus particularidades, junto a la armonía y los temores de la sociedad que el artista pretende proteger en este extraño espacio.

La narración que esta obra nos ofrece despliega de nuevo un viaje elíptico sobre la subjetividad de este artista, en la que sus antiguos temores y recuerdos se manifiestan en la representación de una serie de objetos que atañen directamente a su existencia, pero ésta se desenvuelve dentro de una localidad colectiva, que es reflexionada por el artista por medio de un viaje imaginario con el que describe el territorio donde se encontraba inscrito. *'Verde por fuera Rojo por dentro'* es concebida como un objeto arquitectural que encierra la estabilidad que es perdida a cambio del nomadismo del artista, ya que en este espacio preexisten sus recuerdos y nostalgias, las historias de sus movimientos y el lugar privado que ha sido desplazado en su proceso personal enunciando el final del propio objeto.

De manera que, Vaisman “Fabrica una modesta estructura arquitectónica que recrea y contrasta la fachada pobre y desnuda de un rancho venezolano con el interior sombrío de una casa burguesa. Un interior que reconstruye su dormitorio de adolescente preservado intacto en la casa familiar. Vaisman realiza en este trabajo un recorrido elíptico, vulnerable a su historia, su cuerpo y su interioridad, una suerte de excavación de memorias, que entretejen otras narraciones e historias paralelas (...) aquellas de las contrastantes realidades sociales y económicas de Venezuela. Coloca cabello de niño aprisionado entre sus ladrillos y pelvises humanas y cráneos de yeso vaciados y pigmentado mimetizados en sus cantos. Sin ventanas completamente cerrados, el interior de esta construcción solo puede ser observado parcialmente (...) Resistiéndose a ser descifrados, los elementos de la obra se desdibujan, desplazan

persistentemente sus significados - esqueleto, casa, ciudad, memoria, vacío, soledad (...) El silencio contenido de ese espacio, estalla de repente(...) Vaisman quiebra el cemento, abre la puerta y la vida contundentemente entra en la habitación. Fragmento sobre fragmento, cada vez más adentro, desde los huesos, las emociones, incorpora densa y paulatinamente su cuerpo, su historia y sus señas.”⁶⁹

En *‘Verde por fuera y rojo por dentro’* actúa la conciencia de una localidad cuidadosamente ubicada dentro y fuera de un objeto arquitectural que contempla múltiples narraciones en contaminación y desplazamiento permanente. El ambiguo objeto posee tanto el carácter autobiográfico que enuncia la identidad de Vaisman junto a la realidad contemporánea de un país, que se confunden en medio de los movimientos de ambos espacios de significación, de los cuales surgen historias negadas que ocultan las fronteras entre lo objetivo en este caso el rancho y lo subjetivo la habitación del artista encerrada en ese espacio que se intenta construir por medio de la apreciación de los problemas que han sacudido a la contemporaneidad venezolana.

El interior de los recuerdos del artista y sus posibilidades de ubicación, se abren hacia el espectador por medio de las pelvis humanas y los cráneos que se encuentran en las paredes, oraciones que manifiestan los recuerdos infantiles en medio de una suerte de búsqueda de presencias arqueológicas y fantásticas, que configuran geografías inconscientes de una historia que el artista desea conocer, pero que se torna hermética al desplazar las miradas que nos hacen indescifrables la totalidad de la habitación y donde estos extraños restos nos invitan a “imaginar en los contornos grotescos de estas formas orgánicas, una materialización de aquellas terribles formas que cuando niños entraban y salían de las paredes de nuestros

⁶⁹ Rina Carvajal, ob. cit, p 8. Meyer Vaisman interesado siempre por la crisis del mundo contemporáneo plantea en *‘Verde por fuera rojo por dentro’* la especificidad de los lugares de la memoria y de los recuerdos dentro de lo que significa los desplazamientos, transgrede lo oculto, las localidades inmersas en el deterioro, pues la obra juega con un espacio indeterminado de la realidad en la cual el artista se ubica a sí mismo como ser temporal a través de sus memorias, al hacerlas emerger y colocar en evidencia la disolución de lo que pensaba seguro, espacio al que ya no podrá volver y del que sólo quedan notas para su reinención.

cuartos. Sólo que aquí o bien se cansaron de ser pesadillas y se voltearon al lado de la realidad o voluntariamente revirtieron los términos de su condición fantástica”.⁷⁰

El rancho construido por Vaisman surge desde el interior del propio artista y constituye un espacio de confluencia, un espacio existencial consciente que coloca una mirada disturbadora y cuestionante sobre el deterioro que ocasionan cierto tipo de desplazamientos contemporáneos en medio de una realidad global, que oculta a las localidades marginadas que poseen el mínimo de los recursos disponibles y bajo las cuales han quedado inmersas las lógicas expresadas por la modernidad; localidades que el artista representa a través de una serie de narrativas que accionan “un acto desesperado (aun en un estado hipnótico como el de la ficción) de reconstruir un momento de la vida que había quedado en suspenso(...) La ilusión de un espacio donde la plena libertad de ser lo que deseamos es exactamente equivalente a lo que más detestamos de nosotros mismos.”⁷¹

El objeto arquitectural hace patente la (re)construcción de una cartografía de los recuerdos, de los lugares a los que ya no se podrá retornar, pues estos son infranqueables, localidades que se abandonan y que sólo funcionan como notas de (re)invención. El rancho arropa bajo sus cabellos, su piel y su clausura, el lugar de partida del artista que se ha convertido en el territorio del pasado, espacio que es releído como el lugar donde se gestaron las actuaciones de una subjetividad que mantiene sus presencias locales en (re)invención. Vaisman habita una localidad individual enunciada dentro del inconsciente colectivo a través de la visión de este rancho que configura la realidad deteriorada de un país, de los recuerdos de su infancia y de su adolescencia, transformados en los patrimonios y símbolos que acompañan sus continuos desplazamientos y sus formas de imaginarse dentro de los movimientos globales.

⁷⁰ Jesús Fuenmayor, “Meyer Vaisman, una historia verdadera”, en: *Atlántica*, nº 9, invierno, 1994-95, p 33. Fuenmayor argumenta que las paredes del rancho intervenidas por Vaisman son así no por que ellas quieran de una manera muy vulgar hacerse eco de los problemas que sufre a diario el venezolano medio. Si hay algo por lo que están estas caderas y las cabezas de cochino incrustadas en las paredes del rancho, quizás podría ser por un signo arrastrado de los monstruos y criaturas que nos rodean en la infancia.

⁷¹ Idem: p 33. ‘*Verde por fuera rojo por dentro*’ manifiesta como objeto representacional el lugar fronterizo de la memoria colectiva y de la memoria individual, encierra sobre sí mismo el desplazamiento de la burguesía a la pobreza y el deterioro de un país. El rancho intenta representar la cara del inconsciente: un pedazo de la vida brutalmente arrancado del lugar original de la formación de las fantasías que constituyen nuestro ser. Para mayor información ver: Kurt Hollander “The Caracas Connection”, en: *Art in America*, julio 1994, pp. 82-83, en la que aparece la siguiente argumentación: “La pieza no debe ser vista como el retorno al pasado personal o geográfico del artista, esto es imposible(...) la obra debe ser vista bajo los filtros de la pobreza y la descomposición.

'Verde por fuera y rojo por dentro' representa el posicionamiento de una discursividad plástica ambigua, donde los elementos que la constituyen juegan con lo fronterizo de lo consciente y lo inconsciente, con la inestabilidad de una realidad local aparentemente estable. La obra en su conclusión, encerrada sobre sí misma, presiente su finitud en medio de la pobreza y el deterioro, en medio de la ausencia del lugar seguro, por el cual la subjetividad contemporánea se moviliza constantemente.

Las imágenes arqueológicas vueltas hacia la realidad funcionarán como medio de una localidad que acude a sus recuerdos para conectar espacios disímiles, en los que se mezclarán creencias, territorios y costumbres. Vaisman representará de nuevo estos extraños seres en movimiento a través del proyecto fotográfico 'El frijol viajero' de 1996 publicado en la revista *TRANS*⁷² y que será concebido como otra forma de desplazamiento de la obra del artista dentro de los medios de circulación globales. El proyecto fotográfico al igual que en 'Coins' y en 'Verde por fuera Rojo por dentro', visualiza subtextos de la repretación que el artista realiza sobre sí mismo como localidad subjetiva. El elemento arquitectural retorna como imagen de deseo de representación y las pelvis femeninas aluden al tránsito del rancho al espacio burgués subordinado y lejano.

La pelvis funciona como lugar de tránsito entre ambas realidades, y un cráneo animal con su mirada vacía aparece, en cuanto a fantasmagoría del espacio geográfico exterior y de la señalización de la interioridad del deterioro. Completan este conjunto de extraños recorridos la imagen de un frijol, que al igual que el viajero imaginario necesita documentar su trayectoria. El frijol se muestra como medio de movilidad, y una vez más el artista acude a las unidades discretas, de significaciones irrelevantes para tratar de sintetizar la inconmensurabilidad de diversos territorios.

Este móvil frijol de igual forma representa uno de los granos locales utilizados en Venezuela, Vaisman se moviliza a través de su localidad consciente, que se manifiesta -como el mismo artista escribe- como un artefacto multicultural, un hombre de la gente que conjuga estructuras disímiles, como las representadas en 'El frijol viajero', donde distintos espacios significantes se reúnen para cartografiar los

⁷² Meyer Vaisman, "Múltiple Meyer Vaisman" incluido como proyecto fotográfico dentro de la revista *TRANS* >, nº 2, vol. 1, 1996, en el apartado "La oficina" p. 65. Ver el proyecto 'Verde por fuera Rojo por dentro', fotografías incluidas en la revista *Atlántica*, nº 9, invierno 94- 95. Ambos proyectos presentados en estas dos revistas funcionan como terminales distintos a los acostumbrados para la exhibición de obras de arte. Vaisman al accionar este tipo de dispositivo reafirma el desplazamiento de los discursos dentro de otros medios de difusión, asumiendo la transterritorialidad y la multidisciplinariedad que caracteriza las sociedades contemporáneas.

desplazamientos de su localidad individual. Vaisman en este proyecto asume su condición de sujeto entre-medio, del más allá –como escribe Homi Bhabha-, en el que no se presenta un nuevo horizonte, ni un dejar atrás el pasado, ya que nos encontramos “en un momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión”⁷³. ‘*El frijol viajero*’, representa ese espacio del más allá, como lugar de experimentación permanente, en el que sus estructuras significantes consolidan el pasado visto desde el presente, el lugar al que ya no se ha de volver, pero que evidencia un retorno inconsciente a las geografías pasadas que se llenan de existencia en los recuerdos del artista.

‘*El frijol viajero*’ nos lleva al estar en todas partes, localidades que se movilizan, se desterritorializan y se reterritorializan, en un intento último espacio de lograr un arraigo cargado de simbologías. El proyecto de Vaisman, parte de ofrecer y vender al público las siembras de este frijol, que han sido colocadas en distintos lugares del mundo por los cuales ha transitado, y que dichas siembras son concebidas como parte de un proyecto en desarrollo, en el que se idean diversos formatos de representación cartográfica, pues “Vaisman viene realizando una serie de siembras de frijoles en distintas partes del mundo. El dueño del múltiple adquiere con la caja el derecho a recibir, por cada cosecha, un puñado de frijoles, los necesarios para llenar cada uno de los nuevos compartimentos de la caja y reconstruir, sobre la superficie del mapa, el itinerario que Vaisman va trazando con sus plantaciones alrededor del mundo”⁷⁴

En este sentido el proyecto ‘*El frijol viajero*’ refiere a la experimentación de una distancia espacial de los recuerdos y de los recorridos que el artista realiza en los espacios donde se ubica y en los que actúa en el más allá, en todas partes,

⁷³ Homi Bhabha: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, pp 17-18. La pertinencia de las argumentaciones de Bhabha para el análisis del *Frijol viajero* de Vaisman se encuentra basada en la concepción del más allá como lugar de ubicación de los desplazamientos culturales donde –como escribe el autor- nuestra existencia hoy está marcada por un tenebroso sentimiento de supervivencia, viviendo en las fronteras del presente. El más allá no es ni un nuevo horizonte ni un dejar atrás el pasado, en él reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa también la palabra *au-delà*: aquí y allí, en todos lados, *fort/da*, de acá para allá, adelante y atrás.

⁷⁴ Meyer Vaisman, notas sobre el “Múltiple Meyer Vaisman”, ob. cit, p. 72. El proyecto fotográfico el *Frijol Viajero* realizado por Vaisman incluye una serie de imágenes en las que el artista muestra los lugares de las siembras, y los territorios donde estas han sido colocadas. El frijol ofrecido como un producto simbólico trazará los recorridos del artista dentro del múltiple donde se consolidan físicamente los recorridos. La cartografía de Vaisman apela a una dirección distinta, pues ya no serán las líneas tradicionales que medirán las distancias, pues son los frijoles los que delimitan el recorrido, achatando un espacio global medido por un producto que altera las concepciones tradicionales de este tipo de representación.

delimitando con su presencia solapada bajo la imagen del frijol, cartografías pasadas con las que están por venir, y de esta manera hacer participe de sus desplazamientos subjetivos al colectivo que adquiere el frijol y su siembra. Vaisman en obras como *Coins*, en *Verde por fuera Rojo por dentro*, o en *'El frijol viajero'* activa la mirada del viajero imaginario, que traza cartografías que deben ser leídas, bajo la documentación que nos deja el artista, escritos de sí mismo que construyen y describen su localidad como hombre de la gente, pues en sus obras subyace el sentimiento por el que somos alejados de toda forma dogmática, localidades en movimiento que pueden actuar bajo una multiplicidad de pensamientos, que se encuentran en la búsqueda de un lugar seguro, donde no nos encontremos con lo infame que puede aparecer en nosotros mismos, en medio de los traumas que genera el desplazamiento y la posibilidad de imaginar nuestra localidad inmersa dentro de un nuevo espacio de existencia.

8.2.3 Las Identidades

La movilidad de la contemporaneidad y sus procesos de desterritorialización y reterritorialización de las realidades han traído consigo la caída de las verdades que se consolidaron alrededor del concepto de la identidad, colocando en escena los conflictos que se encuentran en la expresión de una palabra, que ha servido como elemento limitador de las existencias, para dirigitas hacia una búsqueda infinita de lo que debería ser un estamento estable y organizador, el cual ha sufrido una serie de transformaciones en medio de las relaciones interculturales, que pueden sintetizarse en los procesos de desterritorialización y sus consecuentes formas de coleccionar y descoleccionar las significaciones.

Las identidades formulan dentro de los espacios globales nuevas formas de concebirse, ante la pérdida de los espacios de arraigo del sujeto diaspórico, donde "la noción de una cultura auténtica como un universo autónomo internamente no es más

sostenible (...) excepto quizá como una ficción útil o una distorsión reveladora.⁷⁵ Las identidades relacionadas con los universos autónomos de las culturas, se presentan en la actualidad en medio de lugares porosos, sin límites, que desarticulan antiguos antagonismos como los del yo y el otro.

Las identidades han devenido en procesos de construcción permanente y por ende en elementos que distorsionan la seguridad que donaban los relatos que definían territorios, comunidades y patrimonios, donde “La cuestión de la identidad cultural(...) Resulta un tema natural en una nueva época donde se entrecruzan procesos de descolonización y neocolonialismo, globalización y multiculturalismo, auge de las comunicaciones, migraciones cuantiosas, reajustes poscomunistas, apertura de fronteras, racismo y guerras(...) ahora se subraya el sentido dinámico, metamórfico, de la identidad como espacio de mudanza tanto como de conservación(...).”⁷⁶

Las identidades concebidas como lugares dinámicos de mudanza en tiempos contemporáneos, son formuladas –como escribe Néstor García Canclini- en constante pasar de fronteras, en una movilidad que descansa sobre el postulado de que uno no es identificado por el nacimiento, ni por la familia, ni por sus relaciones. Las identidades originales, han sido barridas por la velocidad de los desplazamientos, donde las cuestiones tradicionales de la identidad se encuentran en desintegración, para abrir espacio a procesos no construidos, donde las huellas de las existencias, los

⁷⁵ Renato Rosaldo: *Culture and Truth. The remaking of social analysis*, Boston, Beacon Press, 1989, p 217. Citado por Néstor García Canclini: “Escenas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición”, en: *Art form Latin America/La cita transcultural*, Sydney, Museum of Contemporary Art, 1993, p 34. Las relaciones contemporáneas basadas en los procesos de desterritorialización y descolección de las formas interculturales han dado al traste con la concepción de la identidad y de sus universos autónomos. Según los autores hubo una época en que las identidades de los grupos se formaban a través de dos movimientos; ocupar territorios y construir colecciones, de objetos, de monumentos y rituales que afirmaban y distinguían cada grupo. Tener una identidad era ante todo tener un país, una ciudad, un barrio, una entidad donde todo lo compartido por quienes habitaban ese lugar se volvía idéntico e intercambiable. En la actualidad estos universos de identidad y entidad han ido perdiendo su significación, ante las constantes migraciones, los cruces de comunicaciones y significaciones, la dispersión de las comunidades en diversos lugares y las subjetividades fragmentadas.

⁷⁶ Gerardo Mosquera, “Cocinando la identidad”, incluido en el catálogo de exposición *Cocido y crudo*, Dan Camerón (curador) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p.33. Sobre el tema de la identidad Mosquera apunta que esta cuestión procede de la heterogénesis sociales y culturales producidas en los países de las periferias. De ahí que la identidad sea un debate llevado hasta el aburrimiento por las teorías de estos territorios. Para mayor información sobre estas argumentaciones ver del mismo autor su ensayo “Sobre arte, política y milenio en América Latina, *Strategies for survival- Now*, Christian Chambert (ed.), Kyrkogatan, The Swedish Art Critics Association Press. 1995, p. 388. También son básicos los planteamientos con respecto al tema de la teórica Marta Traba en su ensayo “La cultura de la resistencia” en: *Literatura y praxis en América Latina*, V.V.A.A, Caracas, Monte Ávila, 1974. Artículo en el cual se argumenta las posiciones identitarias en las obras artísticas como continuidad y nostalgia desde una base política de las periferias.

sustratos de memoria, se conjugan en medio de la complejidad de nuevos territorios, en los cuales las pertenencias identitarias se definen en forma de inacabada y proceso permanente.

La movilidad actual de los territorios, la formulación de otras cartografías, de otras fronteras y pertenencias, ha evidenciado en la identidad las multiplicidades, las mutaciones y las diversas gradaciones, de un elemento inestable que es observado a través de las interrogantes que se plantea sobre sí misma y su papel en tiempos contemporáneos. Las identidades planteadas desde su inestabilidad, traen consigo el conflicto y la lucha de un saber originario inauténtico, de algo que se encontraba construido de manera estable, más allá de nuestra contemporaneidad, y que ahora devienen en un intercambio continuo, en su capacidad de traspasar territorios subjetivos, para colocarse en nuevos espacios de habitación no esenciales. Debido a que la identidad ha perdido su asidero y su vigencia, como espacio idéntico de reconocimiento, alterando a las figuras de poder y de sujeción, entre el Yo y el Otro como lugar de identificación, pues allí comienzan a aparecer las fisuras, que conforman a las afinidades plurales, en la imperiosa necesidad de una nueva estructuración identitaria, que consolide los fragmentos de las diferencias en la multiplicidad.

Las identidades contemporáneas, han de ser analizadas en la precariedad fragmentaria, ante la cual se convierten en lugares de la visión diferencial, de la habitación provisional, de la residencia múltiple, en la experiencia quebradiza de una concepción, que se transforma en la instalación de los nuevos espacios de acción existencial, en medio de una realidad, que ha dejado de lado sus historias constituyentes, para apropiarse de una voluntad que afirma a los procesos identitarios dentro de la diversidad de las interacciones sociales, comunicacionales, culturales y humanas.

De manera que, la inmanencia de la identidad es fragmentada, en el momento en que surgen las voluntades, que se apropian de forma consiente de los espacios identificatorios que aparecen como posibilidades de significación. Procesos ejecutados desde la precariedad y las carencias de los sujetos que se ubican en medio de otros territorios, y donde realizan el rastreo de los medios pertinentes para colocar y descolocar en lugares de existencia sus elementos comunes, ya sean históricos, sociales o culturales- como escribe Gerardo Mosquera- debido a que las identidades “resultan más de construcciones voluntarias que de esencias, sobre todo en los casos de multiplicidad cultural y sincretismo. Estas construcciones se realizan a partir de

situaciones e intereses comunes, como proyectos que persiguen objetivos de beneficio general para los implicados”⁷⁷

Las identidades en la definición de sus proyectos, se tornan híbridas, en medio de un proceso de collage, que une diversas subjetividades dentro de los patrones identificatorios que aparecen en la negociación de las significaciones; donde la formulación de las semejanzas han devenido en la presencia de un término con múltiples voces, dentro un proceso de construcción activa, en el que entran en juego diversos actores que colocan en escena tiempos e historias simultaneas, para manifestarse dentro de los discursos artísticos que actúan o emergen desde las diásporas en la vinculación de realidades que cartografían a los procesos identitarios, en medio de la desterritorialización y el desplazamiento, que lleva a los discursos plásticos a estados de disipación en los que se considera “el análisis de la identidad en tanto construcción es el argumento contemporáneo más contundente contra el esencialismo(...) los argumentos mejores para volver a valorar al esencialismo ponen en énfasis sobre la importancia del sentido de la identidad - el poder subjetivo - de la instancia política(...), para algo esencial que nos unifique(...)”, ⁷⁸ como sujetos no partícipes de las historias mayores.

⁷⁷ Gerardo Mosquera: “Sobre arte, política y milenio en América Latina, *Strategies for survival-Now*, Christian Chambert (ed.), Kyrkogatan, The Swedish Art Critics Association Press. 1995, p 390. El autor en su argumentación sobre la identidad se refiere específicamente al territorio latinoamericano, pero hace extensivo este problema del ¿quién soy?, al tercer mundo. La problemática de la identidad posee un amplio debate dentro de la crítica del arte latinoamericana, en la cual se espera poder crear posibles identificaciones a través de lo diverso y de los elementos en común con otros territorios periféricos como la situación poscolonial y las semejanzas estructurales de estas zonas. Según Mosquera la liberación de la identidad ha arrojado mucha luz para comprenderla de un modo más abierto, borrando los esencialismos, que casi siempre limitaron su teoría y práctica. Esto resulta particularmente útil para las culturas poscoloniales con frecuencia atrapadas entre la autenticidad de las raíces y el colonialismo de lo contemporáneo. Para mayor información sobre el tema ver: Mirko Lauer, “Notas sobre la plástica, identidad y pobreza en el Tercer Mundo” *Debate abierto: tradición y contemporaneidad en la plástica del Tercer Mundo*, III Bienal de la Habana, La Habana, 1989, también Mari Carmen Ramírez: “Contexturas: lo global a partir de lo local”, en: *Horizontes del arte latinoamericano*, José Jiménez y Fernando Castro Flores (eds.) Madrid, Tecnos, 1999.

⁷⁸ Teresa Brennan. “*Esencia contra identidad*”, Valencia, Episteme, Vol 120, 1996, p. 1. Al respecto la autora de este texto afirma que la vuelta a los esencialismos, parte de una búsqueda de la unificación, de los sujetos borrados por la historia, dicha búsqueda debe ser llevada a cabo en los estamentos políticos que impliquen una transformación de estos. Brennan se refiere específicamente a naturaleza esencial del ser marcado por los metahistorias, los cuales dejaron de lado la presencia de otras subjetividades como las de las mujeres, mujeres de color, gays, lesbianas, gente de color, en definitiva se evidencia la búsqueda de una unificación de las minorías. Las argumentaciones de la autora se encuentran basadas en el texto Schor and Weed, “This essentialism which is not one: coming to Grips with Irigay”, en: *The Essential Difference*, Schor and Weed (eds.), 1994, pp. 40 62.

La búsqueda de unificación fragmentaria de las identidades a través de la concreción de sus subjetivas, establece la presencia de consonancias múltiples que colocan la disparidad de los posicionamientos artísticos en la certidumbre de los procesos de reconocimiento, en los cuales se experimentan las tensiones de la desterritorialización y la transformación permanente, donde las acciones identitarias son ubicadas en medio de territorios ambiguos, en los que los mitos fundacionales circulan como notas de reinención, ante el abandono de la estabilidad, donde ya no se posee una sola lengua, y donde el mismo ser humano se transforma, ante la movilidad que ha producido la explosión de las fronteras simbólicas, que abre paso a la multiplicidad de similitudes paralelas en muchos casos irreductibles.

En este sentido, las identidades y sus proyectos conforman campos de significación en los que la voluntad de los procesos de reconocimiento se manifiestan en las oscilaciones de una diversidad de fórmulas artísticas, donde “las culturas de la diáspora son paralelas a las de la patria, y a menudo mantienen <<centros>> arriesgados; el exilio y el sentido dividido del yo que comporta se convierten en la experiencia de identidad paradigmática de millones de personas(...) reflejan las experiencias híbridas que conforman una parte muy importante de la vida contemporánea. Surgen de la experiencia de moverse entre mundos y de sentirse como en casa (o no) en más de unos.”⁷⁹ La identidad en movimiento –como escribe Coco Fusco- experimenta una fluidez, que atestigua la imposibilidad de reducirla a paradigmas simplistas, debido a que las diásporas artísticas contemporáneas han estallado las concepciones del origen, ante la posibilidad de reflejar en sus discursos las divergencias de sus existencias contemporáneas, marcadas por una diversidad de códigos que no poseen lecturas evidentes y ni afirmativas dentro de los territorios en los cuales se desplazan y posteriormente se ubican.

Los procesos identitarios llevados a cabo por los artistas desterritorializados acuden al (re)acomodamiento de sus patrimonios y colecciones en medio de nuevos territorios, en los que las pertenencias se tornan múltiples y se producen mecanismo

⁷⁹ Coco Fusco. “Irreverencia apasionada: la política cultural de la identidad”, en: *Identitat múltiple, Obres del Whitney Museum of American Art*, (cat.exp.) Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 1997, pp 95 - 98. Con respecto a este tema Coco Fusco mantiene la presencia de dos posiciones que tienen que ver directamente con la conceptualización de la identidad, por un lado una concepción como poder político de intercambio y por otro como proceso interminable, infinitamente transformable y esencialmente preformativo. Según Fusco debe de tenerse en cuenta que ambas posiciones no tienen en sus reflexiones las fuerzas de control que afectan la identidad como el racismo, las experiencias colectivas, y que con estos se cortan muchos de los procesos a los que tienen derecho las personas, estas anotaciones se hacen refiriéndose expresamente al caso de los Estados Unidos.

de lectura que asumen las interrogantes que estos procesos les plantean en medio de la porosidad de las significaciones, de los juegos que se producen en los campos de las memorias propias y apropiadas, y en la pertenencia que une los extremos de los desarraigos en los desplazamientos.

De esta forma, las identidades se deslizan en las visiones de las voluntades subjetivas de aquellos sujetos que (re)construyen las relaciones interculturales como poder de significación, en el cual los esencialismos se evidencian en los procesos de reconocimiento contingentes y donde “Hoy más que nunca la cuestión de la identidad es un tema vivo, polémico: Las geografías se transforman, los pueblos y las costumbres se mezclan. El futuro en cada país de la Tierra será evidentemente multirracial (...) Y los artistas ayudan, aunque su mensaje llegue a todos por lo general debilitado, filtrado aun grupo muy reducido de personas”⁸⁰.

La puesta en escena de los procesos identitarios por los artistas contemporáneos en diáspora demuestra –como escribe Mari Carmen Ramírez- el acceso de nuevos creadores a las redes globales de intercambio artístico, ubicadas en las últimas décadas del siglo XX, pero el debilitamiento de sus mensajes se debe en parte a la necesidad de plantear otras formulaciones teóricas que analicen lo que pueden significar estos procesos. La identidad no debe ser concebida sólo como “*identidad sui generis*” –como apunta Ramírez-, sino en la riqueza de sus polimorfismos, en sus espacios de intercambio y de negociación, ya que estas parten desde una multiplicidad de puntos de elaboración, y desde diversos estados de carencia significativa, donde se manifiestan las ambigüedades y las posibles tensiones de las necesidades subjetivas, en las que los simples enunciados acerca de la identidad no bastan para definirla, pues ésta se refiere a la representación que tiene el sujeto y con la que se identifica sí mismo, y donde los procesos que giran en el centro de las identidades devienen en una suerte de laboratorios, en los que los intercambios

⁸⁰ Ambra Polidori, “Lecciones oscuras sobre racismo, identidad y relaciones de poder”, en: *Lápiz*, n° 87, 1992, p 18. Las notas sobre racismo, identidad y relaciones de poder realizadas por Polidori, se refieren de forma pertinente a la manera en que los mercados artísticos neutralizan los cuestionamientos de los artistas contemporáneos que se encuentran trabajando sobre estos temas. Polidori manifiesta que los artistas de las periferias parten de historias generales, comunes a todos, pero estas se dirigen a las formas de dominación de la cultura occidental hegemónica y de las posiciones que estas han trazado con respecto a los márgenes en la actualidad, trayendo como consecuencia un supuesto interés en estos temas dentro de las esferas de poder artístico. De igual forma Mari Carmen Ramírez argumenta que la cuestión de la identidad plantea un reto dentro de la actual globalización, la cual vendría a ser un punto de inserción dentro de la esfera contemporánea y las redes de legitimación del arte. Ver sobre el tema: Mari Carmen Ramírez: “Identidad o legitimación. Apuntes sobre globalización y arte en América Latina”, en: *ArteLatina*, <http://acd.ufrj.br/artelatina/mari.html> (en línea), 15/03/02.

configuran productos híbridos, simulacros de diversas situaciones ante las territorializaciones de las significaciones, en medio del desplazamiento que realiza la colocación libre de los actores que forman parte de los proyectos identitarios, en los que los trazos de la memoria, de la pertenencia, del desarraigo, de las constantes traducciones de los elementos de extrañeza, conforman otras creaciones, ante la carencia de motivos y colecciones originarias, que han sido transmutados en otras, dentro de un constante simulacro.

La diversidad de narraciones en las que se manifiestan las posibilidades de las voluntades identitarias experimentan la indagación subjetiva de una permanencia, la capacidad de designarse a sí mismo dentro de los continuos desplazamientos que encierran la urgencia y la carencia como estado necesario de articulación de un diálogo que funcione como comprensión del yo en medio de su extrañeza desterritorializada y de esta manera hallar una posibilidad de negociación dentro de los espacios interculturales, para al mismo tiempo deconstruirlos en la medida en que se realizan las interacciones de las multiplicidades, las cuales se transforman continuamente ante los cambios de escenario, en los que existe la disolución de las marcas identitarias, en un proceso de diferenciación infinito propio de la contemporaneidad, en la que emergen otras propuestas de identidades maleables y dúctiles, ante los desplazamientos y los movimientos que cartografían realidades individuales para posteriormente insertarlas dentro de la multiplicidad colectiva.

Este proceso de inserción altera las identidades habituales y homogéneas, pues los signos heterogéneos de identificación, enuncian simulacros de entradas y salidas en los proyectos artísticos que atañen a la identidad y a los escenarios por los que ésta transita, bajo una visión que trasciende la alteridad, y que les permite atrapar las existencias en medio de las ficciones de las que todos formamos parte, en un continuo pasar de fronteras, para metaforizar realidades inaprensibles.

Los proyectos identitarios enuncian construcciones imaginadas de identidad, que manifiestan su poder en la comunicabilidad de sus deseos significantes, de imágenes que representan la complejidad, en la que se mantienen inmersos los artistas que actúan en medio de las desterritorializaciones, pues su apreciación hacia lo estable se encuentra fracturada al convertirse en habitantes de fronteras, en sujetos liminares, en realizadores de nuevos reconocimientos que abren espacio a las historias negadas, que tiende a la hibridez de las formas y de los contenidos, en medio de una (re)construcción continua y simultánea de simulacros de existencia, que asume

la diversidad de los conflictos en que se encuentran inmersas las identidades contemporáneas.

a) Aziz+Cucher

La aproximación a una identidad -real- que emerja desde la disolución de los fragmentos, de los recuerdos y de la exteriorización de estos, posee como centro de acción la ambigüedad, en la que se presentan formas múltiples de encuentro voluntario con las afinidades, y donde estos encuentros sumergen en estados de angustia a las identidades contemporáneas, debido al carácter laberíntico que poseen los campos de la interioridad. La angustia por la definición y la crisis por la cual transita, coloca a la diversidad de percepciones reconocibles en medio de diferenciaciones que se expresan desde la subjetividad a lo colectivo y de allí a los estados narcisistas, nacidos de la pérdida de las identidades estables, del surgimiento de otras formas de arraigo dentro del culto a los mass media, que han convertido y transformado a los espacios de proyección identitaria reconocible, para extenderse en la contemporaneidad, a través de los territorios de residencia y movimiento como consecuencia de la alteración de los espacios habituales, en los cuales se establecen otras experiencias en cuanto a las construcciones de lugares autoreconocimiento.

Lugares donde la individualidad y su subjetividad son borradas en medio de los conflictos y los cambios permanentes que abordan otros territorios, que resumen presencias que manifiestan de forma definitiva la ruptura de una identidad construida, por medio de las evocaciones de los patrones originales o en estado de negociación, para de esta forma generar nuevas colecciones imaginales de sujetos o de colectividades como forma representación y de enunciación de otras problemáticas de reconocimiento.

De allí que, la multiplicidad que puede percibirse en las alteraciones realizadas en las identidades, nos planteen un observarse desde fuera del sujeto como materia de existencia, capaz de establecer una relación que gira en torno de una no-identidad, y de esta forma poder interrogar este espacio como “simulación, como fabricación de imágenes, en una profusión en las que no hay nada que ver, donde en cada una de

ellas algo ha desaparecido”⁸¹, ya que estas imágenes pertenecen a otra realidad, definida como una hiperrealidad, en la que no puede plantearse ni siquiera su existencia, pues se han desligado de ella, de toda referencia, para transformarse en pura visibilidad.

La construcción de imágenes, el desligarse de los espacios existenciales y de sus referencias, dotan de sentido a las presencias identitarias que conforman su representatividad en los discursos artísticos, bajo la existencia de una realidad altamente estetizada en todas sus esferas, que manifiesta el vértigo de sus modelos – como escribe Jean Baudrillard- al colocar en evidencia al campo de las relaciones de identidad como una construcción que proviene desde la hiperrealidad y la simulación, para tratar de encontrar las sospechas que puedan tejerse en cuanto a los modos de existencia y de reconocimiento planteados sólo desde un presente en el que el cuerpo, se descubre en él mismo, en el espacio límite de su ser.

La simulación como límite, como exacerbación espacial del cuerpo, de sus posibles formas de identificación, y de su existencia hiperreal, hallan un lugar de enunciación en las instalaciones fotográficas realizadas por el equipo Aziz + Cucher. Este equipo de artistas conformado por Anthony Aziz proveniente de los Estados Unidos y Sammy Cucher venezolano de origen peruano, radicados ambos en Estados Unidos, representan en sus discursos fotográficos, las posibilidades combinatorias de la simulación como medio de análisis de la naturaleza humana, y los medios por los cuales las identidades conjugan sus territorios de angustia y desaparición, pues en las imágenes de Aziz+Cucher el cuerpo funciona como excusa, como un medio de sospecha, para establecer códigos con los que puedan pensarse una serie de personalidades y de subjetividades borradas, que se sumergen en la ficción de los hechos imposibles.

⁸¹Jean Baudrillard: *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp 21-22. Los conceptos de simulación y de hiperrealidad de Jean Baudrillard argumentan a la simulación como una realidad virtual. "Una realidad que no es la empírica y por esto no conoce ninguna referencia; se trata de una realidad inventada que produce aquello que no existe, la simulación consiste en una realidad virtual que se implanta como -la realidad- en sí, como hiperrealidad. Según Baudrillard, la simulación es la eliminación de la referencia o expresado de otra forma, es la creación de referencias artificiales que se encuentran a disposición de todos los sistemas y es altamente combinatoria. Es el reemplazo de toda referencia. Ver sobre este tema el apartado 1.5 Jean Baudrillard y la simulación, incluido en "Fundamentos Epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica", en: *Postmodernidad y Postcolonialidad, breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Alfonso de Toro (eds.) Madrid, Iberoamericana, 1997. p 20.

Aziz+Cucher manipulan a la imagen humana, la borran, la desaparecen, los rostros pierden sus referencias, y es así como la serie de rostros pertenecientes a sus *Dystopias* realizadas en 1994, muestran una serie de imágenes que proliferan en la ausencia y la angustia de no pertenecer a lo real. *Ken, María y Rick*, conforman la primera serie de las *Dystopias* realizadas por los artistas. En ellos los aspectos físicos se presentan como evidencia de seres sin atributos humanos, que mantienen una identidad precaria, en la disolución de estos sujetos liminares, que se encuentran en medio de umbral sin huellas; sujetos pertenecientes a afectividades fuera de toda evocación, de toda individualidad subjetiva y temporal como construcción, en medio de una compatibilidad que los ubica dentro de una existencia, y una posibilidad identificatoria que va más allá de la presencia colectiva de la memoria y de sus referencias.

Las identidades de estos seres distópicos, alteran lo conocido como real, como representación, pues sus rasgos esenciales han sido borrados, ya no queda nada ellos, sus límites vacíos los hace extraños, indiferentes, y de ellos se desprende un narcisismo que oculta los estados emocionales de su simulada condición humana, para hacernos partícipes de una fragmentación de la realidad, que nos desplaza desde una posible forma de auto-conocimiento, de auto-definición y de auto-representación, hacia una visibilidad virtual, que transforma a las emergencias identitarias de esta trilogía, en elementos precarios, pues ellos como presencias carecen de existencia.

Las *Dystopias* son planteadas desde la fragilidad del cuerpo como espacio contenedor de huellas y de colecciones personales. Los rostros de *Ken, María y Rick*, aparecen como las determinaciones de acciones propias confinadas a espacios provisionales, inestables, proclives a cambios constantes, en un proceso que nunca llegará a completarse. *Ken, María y Rick*, representan a las interioridades borradas, narcisas, que se reflejan a sí mismas en la proyección de “un realismo interiorizado que explora las profundidades más íntimas(...) donde elementos de la realidad se filtran en el depósito de la experiencia artística,(...) una auténtica hiperrealidad del

sujeto”⁸², por medio de la cual se pretende comprender lo que se encuentra en lo real. Aziz+Cucher en sus rostros vacíos de toda significación aparente, pretenden una proximidad absoluta a lo real, logrando el efecto de su simulación, a través de la exaltación de la memoria no como evocación, ni continuum de nostalgia, sino como elemento de cognoscitivo de la materialidad contemporánea. Debido a que “Vivimos en una época donde la identidad está ampliamente concebida como una acción artificial, como una conglomeración de signos, una combinación de experiencias, de información, de lecturas, de sueños. Una época en la que se ha perdido, mayoritariamente, la creencia en las ideas absolutas, en el sentimiento de la verdad, en el concepto de lo real o en la noción de objetividad”⁸³ donde la simulación borra las huellas.

Aziz+Cucher atentos lectores de esta realidad, realizan otra serie de *Dystopias* en 1995, y rostros como los de *Pam* y *Kim*. Ambos representan la angustia de una epocalidad plagada de pérdidas y de desasosiegos, identificadas a través de una serie de acciones artificiales, que se encuentran consideradas en la manipulación y la hiperrealidad del cuerpo de estos sujetos, en su entrada a los espacios de los no-objetos, de las no-identidades, debido a que su compatibilidad como supuesta construcción colectiva se encuentra fuera, no disponible, distante y sobre todo inaccesible.

Las series de las *Dystopias*, de 1994 ó 1995, ubican a estos seres en los espacios perdidos de una realidad que no pertenece a ellos. Seres sin rostro, en estados inalterables, que se encuentran en medio de una fuga, ante las acciones identificatorias, con las que mantienen una relación frágil y ausente, pues ellas

⁸² Francisco Javier San Martín, “Fragmentos de arte”, en: *Lápiz*, nº 111, 1995, p 64. Según San Martín, la tradición figurativa occidental sustentó la eficacia de sus relatos en el ascenso de la tasa de iconicidad, en la proximidad entre representación y referente. Y, cuando tras la estación experimental de las vanguardias, parecía más asentada la versión realista, como propósito de un arte ‘implicado’ con la Historia. Las exploraciones del realismo en la contemporaneidad – según el autor- determinan sus planteamientos en la angustia de la desaparición, en la proximidad absoluta a lo real, en la que se realiza el mismo efecto de la simulación, que lleva a representar las hiperrealidades que se enuncian más allá de la realidad y de la existencia cotidiana.

⁸³ José Miguel G. Cortés, “La búsqueda de identidad o la acción del queer”, en: *Crítica y creación artística. Coloquios contemporáneos*, Valencia, Signo Abierto, 1998, p. 25. La identidad concebida como acción artificial coloca a las creaciones artísticas contemporáneas en otros espacios de desplazamiento, en las que se les permite salirse de su propia individualidad para acceder a otros yo, y presentarse como una forma de encuentro con él y con lo otro. Ver sobre este tema la editorial escrita por Rosa Olivares “El final del arte”, incluido en la revista *Lápiz*, nº 149/150, 1999, p. 129. En este artículo se argumenta la desazón ante lo agónico de la repetición de los fragmentos de los campos o los territorios en los cuales actúa el arte en la actualidad.

desestabilizan la mirada de lo real, que se evidencia en los pliegues de la piel, en una sexualidad que desaparece en los atributos de sus ausentes sentidos.

La hiperrealidad de la ausencia define a estos sujetos manipulados dentro de la configuración de relaciones inestables, que se movilizan en medio de otra realidad de afinidades, transitan desde el narcisismo a la desesperación, causando un golpe a los sentidos tanto “en el aspecto sentimental y psicológico(...) La incapacidad de nombrar - éstos seres - es un buen síntoma de trastorno, aquello que nos punza, nos trastorna, que nos deja mudos sin capacidad de análisis”⁸⁴ debido a que el equilibrio de estas imágenes como seres reales se ha roto, se ha disuelto, para funcionar como mecanismos de amplificación de una realidad que ha sido filtrada desde otro territorio y que nos coloca ante el cuestionamiento de la naturaleza humana y sus ficciones. Estos retratos disturban, trastornan y rasgan los elementos constitutivos de la identidad en medio de “una apología de la desaparición de las posibilidades de autoreconocimiento, al igual que todas las nociones sobre la realidad: debido a que los órganos de los sentidos que nos conectan con la realidad perceptiva han sido borrados”⁸⁵

Los sujetos manipulados representan el último desprendimiento de los espacios originarios, y así delimitan la borradura de elementos identificables de gran significación. Los rostros han sido operados por medio de trabajos digitales; es en esta acción donde podemos percibir la comparación de la manipulación y de los elementos que trastornan las construcciones individuales en tránsito, en las que existe ningún tipo de profundidad, sólo superficie, pantalla –como escribe Baudrillard- que desaparece la realidad conocida ante la experiencia de la ampliación de la simulación.

La presencia de un narcisismo sin rostro se encuentra exteriorizada en estos extraños seres, que abandonan toda posibilidad de auto-reconocimiento, de semejanza, pues Aziz+Cucher, pretenden definir identidades supletorias, que accionen

⁸⁴ José Gómez Isla, “Animales mediáticos”, en: *Lápiz*, nº 161, 2000, p 22. Con respecto a esta argumentación el autor hace referencia a los textos siguientes: D’ Ors Further, Carlos, “Muerte de las artes plásticas o apogeo de las artes visuales”, *Diálogo filosófico*, nº 11, Madrid, Encuentro, mayo-agosto, 1988, p. 186. y Barthes, Roland *La cámara lúcida*, Nota sobre fotografía, Barcelona, Paidós, 1990, p. 100.

⁸⁵ Jesús Fuenmayor, “Vacíos de identidad, anotaciones de la contemporaneidad en Venezuela” en: *Atlántica*, nº 15, invierno, 1996, p. 13. Sammy Cucher se ha dedicado a trabajar sobre la identidad y su constitución en diferentes instalaciones, al unir su labor con la de Anthony Aziz, esta preocupación siguió como línea de investigación principal del grupo, recibiendo especial atención en este artículo las series *Dystopia* (1994) y *Fait, honor and beauty* (1992), ambas pertenecientes a la Galería de Arte Nacional de Caracas, Venezuela. Para mayor información sobre la obra de Aziz + Cucher ver: “Aziz + Cucher, *Unnatural selection photology*”, (cat. exp), textos de: Patrick Roegiers y Fabrizio Caleffi. Galleria Photology. París. 1996.

a los elementos pertinentes para el conocimiento de otra realidad posible, en la que las ideas de las identidades proyectivas, han sido manipuladas en la construcción artificial de lugares alterados “que necesitan de todo aquello que el sujeto utiliza, usa y rechaza, para, socialmente hablando, configurarse como Sujeto: como el activador de la dimensión implosiva y estructural de los signos.”⁸⁶ Las hiperrealidades de los sujetos enunciados por Aziz+Cucher son descubiertas en medio de su vacío, en las ausencias que les permitiría actuar como sujetos, ya que la carencia de sentido y de su sospechosa significación, se encuentra el aviso que realizan los sujetos distópicos sobre la presencia tecnológica y sus efectos en identidades polimorfas perversas – como escribe Daniel Canogar-.

Las identidades desplazadas en la inexistencia de las huellas, actúan desde distintos puntos de la corporeidad y será en obras como *Faith, honor and beauty* de 1994 que la interacción identificatoria del cuerpo sea realizada por medio de los objetos que estos cuerpos detentan, pues su sexualidad, primer espacio de delimitación de lo humano ha sido borrada. Los cuerpos *Faith, honor and beauty* nos conducen hacia una perfección aparente, debido a que en estas fotografías de gran formato, la belleza conforma “la carencia que funciona como exceso, el exceso de una materialidad espectral, fantasmagórica, en búsqueda de cuerpo “real”, “adecuado”. Los fantasmas, son formas vagas en busca desesperada de sustancia – vida en nosotros(...), ‘el lugar sin objeto’ es sostenido por un ‘objeto que carece de su propio lugar’, no es posible para las dos carencias cancelarse una a otra. Lo que tenemos aquí son dos aspectos de lo real, existencia sin propiedades y un objeto con propiedades sin existencia.”⁸⁷

Las imágenes masculinas y femeninas de *Faith, honor and beauty*, son planteadas desde la carencia de los órganos sexuales, de unos cuerpos que en su

⁸⁶ Luis F. Pérez, “El narcisismo sin rostro (Posible maqueta de los espacios emocionales)”, en: *Lápiz*, n° 111, 1995, p. 50. Los espacios de angustia del arte contemporáneo formulan centros de vacíos y de silencio, maquetas de vacíos signícos que podemos equipararlos de igual forma con los vacíos identitarios de la actualidad, pues ya no se presentan identidades en negociación sino elementos que pueden fácilmente traspasarse en medio de la globalización contemporánea, para llevar a límites insospechables los procesos de identidad. Para más información sobre el tema ver: Néstor García Canclini *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Piados, 1999.

⁸⁷ Slavoj Žižek, “Del deseo al impulso ¿Por qué Lacan no es lacaniano?”, en: *Atlántica*, n° 14, otoño 1996, p. 36. El autor en el presente artículo argumenta los contornos del afuera de una cosa. En este caso la Belleza, que encierra y cubre el interior, mientras que en el caso de la fealdad, esta proporcionalidad es perturbada por el exceso de materia interior que amenaza con sobre pasar e inundar al sujeto. De manera que tejemos el puente de este planteamiento a las representaciones de Aziz+Cucher en el momento en que la representación se vacía de sus atributos humanos de sentido, para colocar la materia interior de estos en estados alterados.

belleza se tornan monstruosos, y donde ambos espacios de fealdad y belleza son imposibles de cancelarse. Los cuerpos despojados de sus principales propiedades físicas, nos conducen a la concepción de las identidades alteradas y transfiguradas, pues en lugar de su sexualidad como identificación, se disponen objetos que marcan la funcionalidad de estos cuerpos, con los que no existen posibilidades de establecer contratos de identidad y de supervivencia.

Los cuerpos *Faith, honor and beauty*, detentan la angustia de las carencias que los confinan al vacío, como rehenes de sus transfiguraciones, ya que sólo funcionan como estado de habitación, de una identidad que confiere una frontera definida en la ausencia de sus sentidos, en su no-presencia, ya que “ El lugar donde vive el cuerpo atraviesa menos nuestra percepción de ese espacio concreto que la conciencia de su misma Autoridad, o de la comprobación de que en ese *locus* solamente podemos aludir a los contenidos de la ausencia, -donde- Perdido el rostro “en la Batalla de la realidad” encamina ahora su seducción al espacio impotente que habita, y a la conquista de una belleza que sea dominio y rescate de la materialidad inerte que constituye el horizonte ciego con el que se enfrenta y acaba cualquier lenguaje”⁸⁸

Rostros ausentes, belleza sin sexo, seres en los que Aziz+Cucher, delimitan las estrategias de un sujeto colocado en otro horizonte de significación y de negociación, en el que se inicia un sentido lejano a nuestra realidad. En ellos se define lo oculto, la nostalgia de una identidad perdida, imposible, dentro de un sistema de carencias que les niega la posibilidad de existencia como sujetos y la aparición de objetos sin existencia. Imágenes corporales que nos remiten a otras esferas de pensamiento en medio de estados alterados, que vacían y despojan de todo contenido las identidades colectivas que estos pretenden representar, ya que en “estos retratos estamos ante rostros que desautorizan los patrones clásicos de la identidad, dislocan las estructuras que los sostienen como arquitectura conceptual y se instituyen en un espacio infinito

⁸⁸ Luis Francisco Pérez Soler, ob. cit, pp 51-52. Las argumentaciones del autor apuntan a las imágenes donde vive el cuerpo, a su lugar de existencia, el cual atraviesa menos nuestra percepción de ese espacio concreto que la conciencia de su misma autoridad, o de la comprobación de que en ese *locus* solamente podemos aludir a los contenidos de la ausencia.

de conexiones topológicas cuya imposibilidad de representar rasgos definidos deja abierto el campo a un permanente reenvío a la desmantelada identidad”⁸⁹

La manipulación y la simulación corporal, registra el desmontaje de una identidad, que transita más allá del acto evocativo. Rostros y cuerpos se encuentran afectados por una no-identidad en estado carencial y de derrota, donde las pieles cubren espacios para ser creídos como amos y esclavos, objetos y reflejos, ser y lugar de ser –como apunta Luis Francisco Pérez-, y donde la superficie sin profundidad de estas no-identidades, adquieren de forma definitiva las alteraciones de sus espacios físicos y emocionales, inhabilitados en su poder de actuación, y al mismo tiempo dispuestos a ser colocados en situaciones de transparencias, en las cuales serán atacados, por otros espacios que reformulen su no-identidad y su inexistencia, dentro de una permanente simulación de realidades artificiales.

En ellas se han perdido los espacios interrogativos de la identidad, su manera de construcción, pues las existencias de sujetos como los de *Faith, honor and beauty*, se originan en la manipulación, en la ausencia de sus sentidos y donde sus necesidades han sido disueltas. Las identidades manipuladas o artificiales son concebidas, dentro de la fijación de un nuevo esquema, que patentiza la búsqueda de una sociedad perfecta, de una realidad enunciada a partir de una no-identidad, en la que Aziz+Cucher llaman la atención sobre la fuerte “ la impresión(...) que han dejado las imágenes de los desnudos en poses clásicas de una hipotética nueva raza que se identifica en el uso de su parafernalia contemporánea y en la ausencia de genitales,”⁹⁰ que conducen a estos cuerpos desnudos y sin sexo a una caracterización creíble, que interviene lo que significa ser humano, a través de una manipulación donde la

⁸⁹ María Luz Cárdenas: *El rostro perfecto para un lugar difícil, Sammy Cucher, Dystopia*, XLVI Bienal de Venecia, Pabellón de Venezuela, junio - octubre, 1995. Citada por Jesús Fuenmayor, en su artículo “Vacíos de identidad”, ob.cit, p. 13. Sobre estas consideraciones ver: María Luz Cárdenas, “Signos y verdad en la fotografía de los años 90”, en: *Estilo*, nº 34, 1999, p.59. En este artículo los rostros dystópicos de Aziz+Cucher, configuran las nuevas imágenes que deben afrontar las recientes exigencias sociales y políticas. Lo importante de estas identidades precarias se encuentra determinado como fuente de conocimiento y de acceso a la verdad, que alteran la realidad desde la imagen manipulada, y de esta forma conocer la realidad en sus grados de intimidad y hacer de fibra amplificadora de las posibles identidades creadas de forma exógena en la contemporaneidad.

⁹⁰ Jesús Fuenmayor, ob. cit, p. 12. Al igual que la serie *Dystopia* los signos identitarios específicos de la biología humana han sido borrados por medio de la manipulación digital de las fotografías, recurriendo de nuevo a los mecanismos de la precariedad de la identidad. Ya no aparece una identidad unida y accionada por el sujeto en su personalidad primigenia, si no que esta es manejada desde la exterioridad creando los espacios de carencia de los sujetos y objetos en estado de inexistencia.

humanidad no se genera a sí misma, sino que por el contrario se encuentra generada en la experimentación.

Los discursos de Aziz+ Cucher, representan proyectos identitarios nacidos en medio de la divergencia de conflictos irresueltos, que cuestionan a los nuevos mitos totalizadores originados en la reescritura del ser humano dentro de las tecnologías, donde “desaparecen las nociones sobre la individualidad del ser que habita el interior del cuerpo humano. En su lugar aparece un cuerpo plano, sin carne, sin resquicios misteriosos, abierto totalmente a la hipervisibilidad omnisciente de la mirada científica,”⁹¹ de cuerpos que reaccionan en la perfección de su desnudes, como afirmaciones que parten del cuestionamiento y la puesta en escena del nacimiento de identidades artificiales, no construidas dentro de los espacios socioculturales, sino en medio de la experimentación que tiene la actualidad, en cuanto a la creación de una nueva raza, o estirpe humana.

Aziz+Cucher afirman y cuestionan en sus obras la artificialidad de una nueva estirpe humana. Sus series fotográficas parten de la manipulación de una hiperrealidad, en la que se construyen campos identitarios, que ya no pertenecen a la esfera de lo subjetivo, ni a la esfera de lo público, no pertenecen en definitiva a la realidad entendida como en los grandes relatos de la humanidad, en los que ella se generaba así misma. Parejas como las presentadas en *After Eden* de 1992, nos muestran al igual en *Faith, honor and beauty*, una nueva raza que se identifica por la perfección de un canon de belleza clásica, trasladado a la contemporaneidad, pero que al ser despojados de sus genitales, los convierte en seres con una inmaterialidad constituyente, formas que han traspasado el umbral de lo sensitivo y lo sensual, para llegar a ser sujetos sin posibilidades humanas. En ellos los códigos identificatorios fisiológicos y de carácter sexual, han sido tachados de la existencia, para desmarcarlos de las diferencias; son seres andróginos con la única posibilidad de ser identificados y de identificarse por un oficio, por los objetos que ostentan, o por una sexualidad precaria, que los llena de significación dentro de una posible forma de actuar en medio de su alterada realidad.

⁹¹ Daniel Canogar: “La obscenidad de la superficie”, en: *Espaciouno II*, (cat. exp), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1999, p 106. La presencia de los seres asexuados -según Canogar- y su perfección parecen querer avisarnos sobre los efectos de las tecnologías como generadoras de identidades polimorfas perversas. En ellas desaparece toda intención de individualidad y el cuerpo plano se abre a la hipervisibilidad, una mirada científica que deja tras de sí lo humano, en consecuencia aparecen cuerpo acorazados que defienden de la penetración visual, al cerrarse completamente al exterior, es el cuerpo armadura del body-building o de las carnes prietas del super-model.

After Eden transita en medio de una representación sin profundidad y sin un alma aparente, afirman una búsqueda desesperada de respuestas en su ficticia inmovilidad, en cuanto a lo que pueda significar sus identidades como presencias desde las esferas de la evocación emocional ante los avances científicos. La realidad de estos seres perfectos se presenta entonces filtrada y funciona como mecanismo de exploración de una realidad que ahora se manifiesta de forma palpable.

Las esferas de la identidad en este lugar de perfección hiperreal, encuentran la supuesta resolución de los discursos de un hombre universal y magistralmente acabado, cuerpos que no necesitan afirmarse en su autoridad, cuerpos en los que no surgirá la replica, pues al ser sólo pantalla no accede a otros, sino que se encuentra todo condensado en sí mismo. Masculinos o femeninos las corporeidades son manejadas y manipuladas desde fuera sin referentes necesarios, estos extraños retratos ostentan, un yo sin conflictos evidentes, donde el pasado o las necesidades de reconocimiento de las individualidades subjetivas se convierten en elementos desechables ante una nueva singularidad que no posee la necesidad y la búsqueda de su yo y lo otro.

Las series fotográficas de Aziz+Cucher presentan existencias vaciadas de toda significación, carentes de trayectorias que simbolizen una actitud de contaminación. En sus imágenes no se conciben los conflictos de la pluralidad de las realidades, ya no se hacen manifiestas las construcciones de los individuos dentro del tejido sociocultural al cual pertenece o en el que se encuentra en constante cambio y en las que “cada individuo, tendencialmente, llega a ser lo que para sí mismo es precisamente dentro del <<sistema psíquico>> en el que las descripciones más avanzadas le retratan: por su carril de especificación, cada individuo se asemeja a un cohete recorriendo su propio espacio”⁹² La exploración de los individualismos, del sujeto en su soledad, conduce al aislamiento experimentado en la contemporaneidad en la cual no existen las posibilidades de cambio y de contaminación mutua, debido a

⁹² Peter Sloterdijk, “El imperio ausente y la hiperpolítica. La metamorfosis del cuerpo social en los tiempos de la política global”, en: *Paisajes después del muro, disidencias en el poscomunismo después de la caída del muro de Berlín*, Iván de la Nuez (edts). Barcelona, Península, 1999, p. 189. La proyección del individuo en su soledad o individualidad extrema según argumenta el autor, es debido a: la construcción de insularidad en la que cada vez se necesita menos a la sociedad, lo que generaría una nueva esfera de comportamientos individuales, pues se hace patente una racionalidad propia, una lógica de funciones que demuestra la crisis de la paternidad y del principio genealógico. Este texto de Sloterdijk se encuentra también incluido en *Im selben Boot. Versuch die Hyperpolitik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. castellano de Manuel Fontán del Junco, *En el mismo barco. Ensayos sobre la hiperpolítica*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 75- 103. (Referencia dentro la edición realizada por Iván de la Nuez).

que los sujetos se encuentran en espacio definidos de habitación, y con una identidad especificada por medio de los objetos y de la desaparición de sus medios evocativos, situación que provoca la precariedad que se manifiesta y se representa en los seres asexuados y distópicos, concebidos por Aziz+Cucher.

Los retratos realizados por estos artistas, nos muestran las formas en que las nuevas identidades podrían funcionar, ante los mecanismos de ampliación de otros límites que recorren los estamentos de poder contemporáneo, hacia la búsqueda de una raza nueva, perfecta, en la que “esos individuos surgen de novelas de formación que ya no se orientan por la idea rectora de la repetición de los hombres por medio de los hombres. En esa medida, el desarrollo del mundo moderno ha ampliado, más allá de la institución de su autor, el segundo sentido de teorema de Nietzsche en el prólogo de *Así habló Zaratustra* acerca del <<último hombre>>. El último hombre en el individualismo de la era industrial ya no es el amigable positivista que ha inventado la felicidad, con sus pequeños placeres. El último hombre es, más bien, el hombre sin retorno. Éste se construye en un mundo en que ya no se reconoce primado alguno a la reproducción. Individuos de este tipo son, según se comprenden a sí mismos y aún más según su posición en el proceso generativo, tanto nuevos como últimos. Viven con el sentimiento de lo que no es retornable; el individuo individualizado hasta el extremo quiere la vivencia que se recompensa a sí misma; conduce su vida como el usuario terminal de sí mismo y de sus oportunidades.”⁹³

Estos seres han alcanzado en medio de la manipulación, la personalización extrema de individuos que comienzan y terminan en sí mismos. –como escribe Peter Sloterdijk- y al mismo tiempo instituyen un crítica a la identidad construida de forma exógena, hacia un poder externo que edifica una sociedad sin fundamentos identitarios negociables, sin posibilidades de establecer las relaciones pertinentes para la generación de los patrimonios simbólicos y signicos necesarios que consoliden espacios de reflexión sobre las identidades en transito, compartidas o estables.

Los seres de Aziz+Cucher, se conducen por los trayectos solitarios de la individuación extrema, sin posibilidad de reproducción y de generación de otros, sujetos que entran en crisis ante de los proyectos identitarios. En ellos ya no existe pasado, ni melancolía, solo presente terminal de sí mismo y miembro de nueva

⁹³Idem: p. 190. Acerca de esta cita el propio autor realiza la siguiente aclaración a pie de página: “Un intento de elevar la noción de vivencia al rango de concepto básica en la descripción de sociedades modernas es el de Gerhard Schulze, *Die Erlebnis-gesellschaft, Zur Soziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main, 1992. Incluido en el ensayo de Sloterdijk.

sociedad, en la cual no se establecen diferencias, desapareciendo de esta forma las posibles puestas en escena de las identidades en conflicto, ya que “tanto para los artistas como para los que no lo son, la probabilidad de descendientes ya hace tiempo que no significa la auto-reposición de las formas de vida en las nuevas generaciones; pues la procreación, allí donde se introduce, abre perspectivas de imprevisibilidades en forma de niños que, como seres humanos nuevos y desiguales. Esto, para la percepción que la sociedad tiene de sí misma, produce consecuencias apenas apreciables; una sociedad de nuevos y últimos, que se ve a sí misma como una pandilla sin sustancia, como un espacio de incalculables vectores. En ella, el futuro apenas puede definirse como el continuar escribiendo lo recibido. De ahí que los descendientes tuvieren una manera de heredar, y de dejar herencia, distinta a la del mundo tradicional; de los mayores se adoptan menos las cualidades que las cantidades, y mejor oportunidad de partida que virtudes concretas; en caso de legados se pregunta nueve veces cuánto y una vez qué (...) En todas partes los nombres están por convertirse en vacuidades - o en marcas registradas.”⁹⁴

Vaciados los cuerpos de sus atributos identitarios y de sus legados carecen de importancia, las formas que se regeneran en los procesos propios desaparecen, en este momento la crisis identitaria se convertiría simplemente en una no-identidad, o en una marca registrada, que se encuentra desligada de las tradiciones, colecciones, significaciones que la originan. Los retratos de Aziz+Cucher enuncian de forma patente a las identidades simuladas, hiperreales, cuestionándolas en sus patrones constitutivos, al manipularlas, al borrar o tachar los sentidos y los sexos. No se existe en tanto hombre o mujer, sólo se presencia un vector que se inicia y termina en sí mismo, en los cuales ya no se permite la evocación o la melancolía de la pérdida que configura otras identidades, o los aspectos subjetivos de estas.

Las obras nos ubican en medio de una de las grandes crisis de la contemporaneidad, en la que las identidades son concebidas y articuladas artificialmente. Debido a que han sido otros campos los que han invadido el territorio de la existencia humana, condenándolo a la ausencia, excluyéndolo de su capacidad de generar espacios múltiples de significación. La manipulación y su construcción

⁹⁴Idem: pp. 190-191. Sloterdijk realiza a pie de página la siguiente aclaración: “Para estos descendientes <<desiguales>> se ha impuesto en los últimos decenios la expresión biológica o sistémica <<vida>>, por ejemplo en el giro <<vida en gestación>>. Esa expresión se corresponde con la conciencia mundialmente extendida, de que la descendencia ha pasado a ser cosa del *management* médico-biopsíquico. Cfr, para esto Barbara Duden, *Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Missbrauch des Begriffs Leben*, Frankfurt am Main, 1991.

como existencia borran nuestro real tangible en medio de una individualización excesiva, en la cual todos los discursos sobre la necesidad y construcción de las identidades, pierden su vigencia desapareciendo por completo.

b) Félix González-Torres

Las identidades y sus procesos de elaboración se encuentran inmersos en los impulsos que poseen las existencias mismas por la conservación y reubicación de sus colecciones patrimoniales significantes. Espacios de enunciación personal que son tamizados por medio de la mirada del sujeto que inserta su identidad en el territorio de las identificaciones permanentes, donde la conclusión a la que se puede llegar -como escribe Teresa Brennan- es que posibilidad de expresión que tienen las ideas que trastornan identidades existentes depende de que si la nueva identidad, desconocida podrá brindarnos otros espacios significantes, otros puntos de referencia, que permiten que las ideas y las percepciones de otros sujetos actuantes, encuentren asidero dentro de diversos contextos enunciativos.

Los patrimonios y las colecciones individuales de las nuevas identidades se desarrollan en medio de una economía de sus símbolos y significaciones, elementos discretos en los que se encontrará todo tipo de metáforas, para tratar de insertar en el nuevo territorio nuevas referencias, que parten de una identidad que se desprende de sí misma para llenar de sentido los espacios significantes dejados atrás, en la pérdida y la reconstrucción del sí mismo dentro otros.

De allí, la importancia de los fragmentos de la memoria, de los recuerdos, y las nostalgias, que se acumulan en las obras del artista de origen cubano y fallecido en Estados Unidos, Félix González-Torres. Caramelos, bombillas, copias en infinitos ejemplares se apilan para mostrarnos y hacernos partícipes de una identidad que aporta otras referencias, que las celebra y las cuestiona a través de las peculiaridades y las contradicciones con las que se encuentra. González-Torres genera en sus obras la imperiosa necesidad de creación de dispositivos que le identifiquen, a partir de la manifestación de cada uno de los elementos que amontona, utiliza y ubica. Objetos de fácil reconocimiento, en medio de una realidad material como forma de comunicación, en la que ya no es lo que permanece como función de objetos seleccionados, sino como la nostálgica relación que se instaura como *continuum* dentro del discurso del artista.

Obras como *Sin Título*, de 1991 construye la memoria desde un aspecto diferente. Los recuerdos para este artista devienen en elementos vitales y sus

experiencias sobre el desplazamiento, se encuentran en atrapar los pequeños momentos que nos relatan estas fotografías, llevadas al ámbito de la fragilidad. *Sin Título*, nos ofrece la fotografía de un grupo infantil sonriente, recuerdos de una infancia desplazada, contentiva de ciertos detalles biográficos, que al artista fragmenta en la utilización intencional del rompecabezas, unido por una pequeña película de plástico. *Sin Título* lleva dentro de sí parte del pasado del artista, recuerdos que “se encuentran presentes como un rumor (...) y se materializan en las instantáneas de su infancia, en fotografías de antiguos amantes y en reproducciones de cartas conservadas con cariño, que González-Torres transforma en pequeños rompecabezas, cuyas piezas se mantienen unidas tan sólo gracias a una fina lamina de plástico. Amenazando con deshacerse en fragmentos en cualquier momento, estos rompecabezas hacen explícita la fragilidad de la memoria, por que el recuerdo trae consigo el reconocimiento de la ausencia o la pérdida”⁹⁵

El constante movimiento, la búsqueda de un espacio individual y particular de identidad, conducen y condenan a González -Torres a la perenne calificación de un origen o a una identidad sexual definida, trastocando su obra en una primera lectura. Su identidad y su proyección no provendrán de su origen cubano o de su sexualidad, sino de los estados de carencia, de la memoria y de los recuerdos vitales, considerados por el artista en las complejidades de los devenires, que lo entretajan en la cultura colectiva, por medio de los referentes que el artista plantea en la fragilidad de la memoria y de sus posibilidades de reconocimiento. Grandes pilas de objetos, se han estos caramelos, fotocopias o bombillas, se colocan mucho más lejos de una especificidad identificatoria definida sólo por dos aspectos esencialistas.

González-Torres parte de sí mismo en medio de una acción en la que pone en juego las negociaciones interculturales que le permiten pensarse como identidad, para ser compartida dentro de su discursividad artística, y de esta forma abrir un espacio de significación complejo en el que se intensifica lo que se deja atrás: trazos de sujeto

⁹⁵ Nancy Spector: “El viaje como metáfora”, en: *Félix González-Torres*, (cat. exp.), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, p 44. -Según Spector- Cuando González-Torres comenta su postura ante el proceso creativo y los niveles de significado intrínsecos a su obra, a menudo recurre a la noción de “memoria vital” desarrollada por Rainer Maria Rilke, en la que se expresa la opinión en que la verdadera realización estética es imposible sin una vida de experiencias acumuladas, que se hayan convertido, casi literalmente en parte del artista, en su fuerza vital. Para González-Torres, los “recuerdos vitales” son aquellos que aparecen sin aviso, a la tenue luz del adormecimiento, como crónicas de las facetas más íntimas de su vida.

ausente, un cuerpo que evidencia lo que ha desaparecido y que será nuestro punto de partida, -como escribe Charles Merewether-

Las fragilidades de la memoria, los pasados por venir, se manifiestan en la obra de González-Torres en medio de una simplicidad, de una economía de objetos que nos trasladan a la esfera de significados ocultos. Obras como *Sin Título (Amantes-París)* de 1993, logra un campo referencial que une a las obras con existencia del mismo artista, quien se acoge a los campos de las alianzas perfectas y a la tenue luz que puede arrojar la experiencia con la que el artista se identifica en su desplazamiento, pues los amantes son ubicados territorialmente. *Sin Título (Amantes-París)* no sólo alude a la condición sexual del artista, sino a la posibilidad de enunciar las huellas de una negociación identitaria, que parte de los espacios del silencio, en los que se encuentra sumida una identidad para ser comunicada desde su diferencia y en las que múltiples prácticas de acción y de actuación se tornan evidentes en el mantenimiento de una memoria, de sus recuerdos como lugar de identidad, al que el mismo artista se refiere como el desplazamiento en el llevaba su identidad física, su cuerpo, para completar lo que ya había soñado.

González - Torres presenta las huellas experienciales de una identidad que transita en medio de realidades diversas, de recuerdos desdibujados en la distancia de los movimientos, de la fragilidad de la memoria, lugares de evocación, en los cuales constantemente escudriña y que se encuentran presentes en la profundidad de sus obras. El artista inicia de esta forma una negociación que une sus expresiones a las formas de un autoreconocimiento plural en que instala su interioridad como patrimonio colectivo y donde los espacios identitarios pasaran ha convertirse en los mecanismos que accionen a “ las identificaciones como puntos de referencia(...) que permiten que ideas y percepciones que son comúnmente disponibles tengan acceso a identidades que las han reprimido o excluido, u ofrecen la posibilidad de prescindir de los discursos que niegan tácitamente su existencia, está identificación es vehículo del movimiento político e intelectual. Así el cambio político no depende de la reivindicación subjetiva

“ésta es nuestra/mi esencia o identidad”, sino que depende probablemente del hecho de pensar-me o nos identificamos con esto.”⁹⁶

La posibilidad de pensarnos, de identificarnos, instala en la obra de González Torres la expresión de una individualidad, de una existencia, y de una identidad que se inserta dentro de un colectivo, a través de comunicabilidad que asume los espacios públicos como posibilidad de reflexión múltiple y abierta. De allí que obras como *Untitled* de 1991 y *Untitled (Strange Bird)* de 1994, surjan en medio de los espacios públicos, dentro de la intencionada exploración de ese pensarnos de una posibilidad identitaria, realizada a través de la conciliación de los espacios borrados de la memoria, de los que sólo quedan huellas y fragmentos, y de los que el artista se vale para llenar de sentido su propia experiencia, debido a que en “González-Torres la historia personal es siempre una excusa contextual que nos remite más a una implicación social que aun deseo de narrar aspectos muy concretos de su existencia. Ello se comprueba en las vallas publicitarias”⁹⁷ que el artista ubica en las ciudades, restos de experiencias individuales inmersas en el colectivo, capaces de generar nuevos referentes ante la exposición de momentos perdidos en la habitación de los amantes o en el vuelo incierto del ave.

Las imágenes y la forma en que son expuestas nos remiten a espacios identitarios múltiples, y a las construcciones resolutorias de un sujeto en constante movimiento, pues las pilas de fotocopias, al igual que las vallas publicitarias transitan

⁹⁶ Teresa Brennan, *Esencia contra identidad*, Valencia, Episteme, nº 120, 1996. p 15. Está necesidad o definición de pensarnos o de identificarnos con determinadas construcciones del pensamiento deja según la autora la libertad de los procesos identitarios. Considerando a esta libertad como una fuerza motriz productiva, que nos lleva a otros lugares, manifestando que: “Una identificación compartida permite el encuentro entre identidades, supuestamente autosuficientes, en conflicto entre sí”, pero a pesar de esto sin la existencia de los espacios de negociación las identidades comienzan de nuevo a comportarse como esencialismos constantes propios de los grupos minoritarios que caracterizan parte de contemporaneidad, constituyendo de nuevo identidades categoriales estables sin posibilidad de movimiento. En cuanto a este tema abundan hoy las categorizaciones sobre las identidades fragmentarias de la diferencia. Ver: José Miguel G. Cortés, “La búsqueda de la identidad o la acción del queer”, en el que se argumenta la identidad como una acción artificial, este ensayo se encuentra incluido en *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*, José Miguel G. Cortés (Cord.), Valencia, Signo Abierto, 1998.

⁹⁷ José Miguel G. Cortés: “Llocs de la memòria/Lugares de la memoria”, en: *Lugares de la memoria*, (cat.exp.) Castelló, Espai d’ art contemporari de Castelló, Consorsis de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, p 135. La obra de Félix González-Torres se refiere permanentemente a un montón de memoria, donde la privacidad y los desplazamientos son experimentados como estados de pérdida, los cuales posibilitan diversas y diferentes lecturas en las que el artista cuestiona las marginaciones ya sean sexuales o sociales. Félix González-Torres se quiere desmarcar de las oposiciones inviolables, de los espacios enfrentados que contribuyan a la separación social y espacial.

junto a la mirada del sujeto que se reconoce en ellas. Las imágenes de *Sin título* de 1992-93 auguran el vuelo de esa extraña ave, con destino incierto, un último trayecto en el que se presencian la pérdida de los lugares identificatorios estables y definitivos, ya que estos deben de ser (re)armados bajo la estructuración de las interacciones de una sociedad en la que se evidencia la pérdida y la ausencia “que se nos ofrece en lo queda atrás: trazos de un sujeto ausente, un “cuerpo” de evidencia de lo que ha desaparecido,(...) es desplazar inexorablemente el original por lo que viene después(...)Tachada antes de ser escrita. Si se puede admitir el rastro de la palabra es como el índice que indicaría como borrado lo que, sin embargo, nunca ha sido trazado. La escritura completa sería esto: la ansiosa búsqueda de lo que nunca fue escrito en el presente, sino en el pasado por venir”.⁹⁸

González-Torres juega permanentemente con una identidad del aparecerse, instituida desde el inicio del espacio borrado, de la ansiedad que puede generarse en la acción de recobrar los recuerdos fragmentados de una subjetividad individual, que se reconstruye constantemente, en un momento no presente, es un momento que está detrás, en el pasado, del cual se rasgan trozos que disponen otras formas identitarias, en las que se concibe un proceso que “entendía a las identidades como una temporalidad, un rito gestual, una marea(...) El de dejar una minúscula huella de lo que somos, y fuimos.”⁹⁹ Es a partir de la figura del sí mismo, de una subjetividad en acción, de presencias-ausencias del pasado donde el artista articula los tránsitos del presente, para de esta manera manifestar las múltiples reescrituras de una historia que enriquecen la nostalgia dentro de la contemporaneidad.

En las obras de González-Torres acuden las imágenes de los residuos de un tránsito dejado atrás, una acción que lleva implícita el desierto de la experiencia – como escribe Merewether-, al respecto de obras como *Sin Título (Sand)* de 1993-94,

⁹⁸ Charles Merewether, “El pasado por venir, en torno a la obra de Félix González - Torres”, en: *Atlántica*, nº 9, invierno 1994-95, pp 40-41. Esta cita hace referencia al desarraigo que produce el movimiento de los procesos identitarios. El autor del artículo cita a Maurice Blanchot en cuanto a la referencia de ese pasado por venir que lo compararíamos con los fragmentos de memoria que se ubican en la contemporaneidad. El texto Blanchot al que se refiere Merewether es el siguiente: Maurice Blanchot, *The step not beyond*, Nueva York, State University of New York, 1992, p.17.

⁹⁹ Iván de la Nuez, “Inundaciones”, en: *Lápiz*, nº 149-150, 1999, p. 144-145. La identidad planteada en las obras de Félix González - Torres va más allá de su propio origen, depende de su acción como sujeto y su actuación dentro de la vida contemporánea, al respecto de este planteamiento el artículo ratifica esta posición, que se ubica dentro de los lugares de tránsito, “Desde ese espacio particular vale la pena aprender un legado artístico como el de Félix González Torres era cubano, nacido en la lejana provincia de Guáimaro, que escuchaba Celia Cruz, o comía frijoles negros en su casa pero siempre tuvo el acierto de no hacer un emblema ni un catálogo de confecciones al folclore de los oportunismo multiculturales.”

en la que sólo las huellas de un desplazamiento, podrían revelar los rastros de historias escritas por los sujetos ausentes, memorias no visibles, desapariciones de “un estado incompleto radical (...) fragmentos que tienden a disolver la totalidad que presupone y que lleva a la disolución desde la que (estrictamente hablando) no se concibe a sí mismo, pero a la que se expone para, desapareciendo (toda identidad desaparece con éste), mantenerse a sí mismo como la energía de la desaparición”¹⁰⁰

Los residuos de memoria aparecen por todas partes en este desierto de las experiencias representado en *Sin Título (Sand)*, ya que las huellas de existencia sobre la arena se (re)arman de forma permanente, ante el abandonado paso anónimo y desaparecido de los sujetos que las originaron. La memoria de estas huellas en la arena se mantiene en el poder de su disolución y el discurso artístico de Félix González-Torres, se moviliza dentro de la intimidad de una serie de identidades alteradas en los campos de los desplazamientos forzados. González-Torres ubica cuestiones inviolables de las sociedades contemporáneas, “entiende cómo las divisiones entre los contextos domésticos y comerciales, lo sagrado y lo secular, lo personal y lo político (...) contribuyen a la construcción cultural (y espacial) de la sociedad contemporánea de la subjetividad, la diversidad sexual y la identidad de clases. Sin embargo, no se queda satisfecho con la revelación y condena de esta dualidad mental; por el contrario el artista crea situaciones alternativas, en las que los dominios aparentemente irreconciliables coexisten y se interpenetran”¹⁰¹.

Las huellas del tránsito se constituyen en formas de fácil reconocimiento y de enigmática significación, espacio de identidad que funcionan en los rastros de nostalgia de un espacio desaparecido del que posiblemente puedan emerge

¹⁰⁰ Charles Merewether: ob cit: p 43. Las obras de Félix González-Torres nos sitúan en medio de una hendidura en el tiempo, inquebrantablemente parejo y más enfáticamente por la representación misma, donde el rastro revela la historia y a la que añadiremos las formas identitarias que emergen en esos rastros, no ubicados en el ahora, revelando una no-identidad del ser, en medio de un vaciarse, un encuentro con el afuera de la identidad, en su exterioridad.

¹⁰¹ Nancy Spector, ob. cit: pp 28-29. El poder subversivo de las imágenes de Félix González-Torres, radica en su estructura intencionadamente enigmática, en su multiplicidad de significados, en su negativa a constituirse en una representación con una codificación única. Con esta imagen poética y decididamente ambigua, González-Torres traspasó de una forma afectiva la esfera comunal para dirigirse a lo que es verdaderamente privado, demostrando, una vez más, hasta qué punto es permeable la frontera entre lo comunal y lo privado. González-Torres entiende cómo las divisiones entre los contextos, divisiones que nuestra cultura trata como inviolables contribuyen a la construcción cultural. De allí que –como escribe la autora– los dominios aparentemente irreconciliables configuren zonas especiales de interdependencia, descritas por Michel Foucault como ‘heterotopía’, alojan sentidos constantemente cambiantes de tiempo y espacio; son lugares alternativos en los que todos los lugares que se pueden encontrar dentro de la cultura son simultáneamente representados, criticados y trastocados.

colecciones y patrimonios dejados atrás y en el que se define –como escribe Merewether- la propia subsistencia en el horizonte del tiempo, un tiempo que se mantendrá antes y después de nosotros.

Huellas de tránsito que se mantendrán en el desplazamiento de una identidad que nos interroga permanentemente, que aportara a nuestras colecciones nuevas formas de significarnos. De allí que surjan las pirámides de caramelos como elementos indicativos de una subjetividad que se identifica en medio de sus pérdidas. En los caramelos agrupados el original ha desaparecido, y sólo el nombre que los acompaña nos indica el sujeto ausente que González-Torres desea atrapar en estas pirámides, en las que, al igual que en sus rompecabezas, en las pilas de papel y en las cascadas de bombillas, se estructuran afectos que relacionan significados múltiples de una existencia que se traslada con las personas que acceden a ella. En esta dirección de los afectos y de las posibilidades de identificarnos con ellos, se dirigen las obras realizadas con golosinas en las que el artista recuerda el placer de los seres amados. *Sin Título (retrato de papá)* de 1991, o *Sin Título (retrato de Ross en Los Ángeles)* del mismo año, nos trasladan por las existencias con las que el artista se identificó en medio de sus recuerdos vitales. Las pirámides de caramelos en ambos casos poseen los pesos de las personas que representan, colocados sin límite en el ambiente expositivo; estos caramelos recuerdan el placer de las experiencias humanas, y las perspectivas que en ellas existen.

González-Torres muestra en estas acumulaciones su capacidad de generar un espacio heterogéneo de significación, al identificar a sus retratos con el deseo sensual, con los impulsos amorosos, las ganas de vivir, lo comestible y lo accesible a todos – como esgrime Nancy Spector-. Esta identificación de existencia indica “Como dice González-Torres: una metáfora. No pretendo más que esto –no salpico el suelo de plomo; te doy algo dulce, y tú te lo metes en la boca y chupas el cuerpo de otro. Y de esta forma mi obra se hace parte de los cuerpos de otros,”¹⁰² en medio de una necesidad permanente de identificación lograda a través de una acción sensual que rompe –como afirma Spector- con las limitaciones físicas y que al mismo tiempo asevera la pérdida dentro de la discontinuidad y de la fuerza del fragmento. Los caramelos y la subjetividad ausente que representan, se movilizan dentro de la idea de los recuerdos vitales, identidades que marcaron parte del devenir del artista, ya sea su

¹⁰² Idem. p 147. Las acumulaciones de caramelos realizadas por Félix González-Torres representan el cuerpo físico y el espíritu de sus modelos. Pero como esta allí para ser ingerido por los espectadores, también señala sus propios cuerpos y sus propias apetencias.

amante fallecido o su padre, y que en las pirámides se convierten en una narrativa ambivalente de placer y pérdida, donde lo individual se une al colectivo que consume los recuerdos en la apertura de un espacio de identificación que rompen las ambivalencias irreconciliables.

La apertura significativa realizada por el artista en estas acumulaciones afianza la idea de una multiplicidad “que es capaz de yuxtaponer en un único espacio real varios espacios, varios lugares que son incompatibles en sí mismos”¹⁰³, heterotopías que mezclan espacios culturalmente opuestos, de tiempos cambiantes, los cuales ubican dudas permanentes sobre la implantación de los mecanismos de las colecciones culturales que otorgan una identidad esencialista a una subjetividad que nos habla desde la carencia de la pérdida. Lugar último donde se constituyen nuevas configuraciones de las memorias en las que aún se mantiene vestigios de las identidades originales, ahora contaminadas y simuladas, en el artificio de otros entes relacionales que se encuentran en existencia en tiempo presente, entretejiendo historias en los territorios: del deseo, la sensibilidad, la nostalgia, y el autoreconocimiento que se mantiene a sí mismo como energía ante la desaparición.

Sin Título (retrato de papá) o *Sin Título (retrato de Ross en Los Ángeles)* muestran una ambigüedad constituyente, que transita desde la ruptura de los límites establecidos a las corporeidades a la posibilidad de la conservación de los recuerdos vitales, pues estos últimos aparecen en medio de la negociación de una identidad, dentro de un simple tómame –como manifestaba el mismo artista-. En ambas obras se enuncia la experiencia, una salida de tono, un acto de desplazamiento, una advertencia mordaz del trayecto irrevocable en el que no puede existir el retorno, - como escribe Merewether-, pero este retorno inexistente siempre presente en la memoria se inscribe dentro de “una temporalidad inconclusa abierta a múltiples reescrituras del pasado. Ya que el tiempo no permite ser medido ni acotado de forma clara pues posee discontinuidades, superposiciones y heterogeneidades que permiten

¹⁰³Idem. p 29. Michel Foucault: “Of other spaces”, en: *Diacritics* 16, nº1, 1986, p 25, citado por Nancy Spector: “El viaje como metáfora”, ob. cit: p 29. Spector argumenta que la idea de comparar la manipulación de espacios culturalmente opuestos de González-Torres con el concepto de heterotopía o la yuxtaposición de espacios culturales proviene del texto de Foucault donde el autor escribe que los fragmentos de un gran número de órdenes posibles brillan por separado en la dimensión, sin ley ni geometría... (E)n un estado semejante, las cosas ‘se ponen’, ‘se colocan’, ‘se distribuyen’ en lugares tan diferentes entre sí que es imposible encontrar un lugar de residencia para ellas, definir un *common locus* bajo todas ellas...Las heterotopías son inquietantes, probablemente, por que de forma secreta van minando el lenguaje.

que lo que ha ocurrido este presente también ahora”¹⁰⁴, y al mismo tiempo estas reescrituras plantean un espacio de negociación de las significaciones de los patrimonios y colecciones que se identifican con una subjetividad desplazada, en la cual el pasado por venir siempre se encuentra presente en la narratividad que subyace bajo los objetos estetizados por el artista, en medio de los proyectos que confirman sus afinidades, en el cambio del antes y el después, en los momentos de fragmentación, en una suerte de rito solemne que se descubre dentro de las evocaciones del sujeto.

Bombillas, caramelos, vallas publicitarias se circunscriben en el centro de estructuras porosas de significación, para enunciarnos las frágiles construcciones que se hallan entre los territorios de partida y los de llegada, pues es en medio de ambos territorios donde se generan los puntos de una negociación subjetiva, que esboza nuevos referentes que disturban a las identidades establecidas, al unir los recuerdos y sus discontinuidades, con un presente que se manifiesta a través de la yuxtaposición de las heterotopías en las que –como escribe Foucault-, las cosas ‘se ponen’, ‘se colocan’, ‘se distribuyen’ en lugares tan diferentes entre sí que es imposible encontrar un lugar de residencia para ellas. De allí que los caramelos y las bombillas exploren un lugar imposible de residencia física, ya que es la subjetividad de la pérdida la que se expone, -un amante, un suceso, un lugar- para llevarlo de recuerdo, un espacio de la memoria que “Daba a la experiencia un aire de graciosa solemnidad; evocaba un recuerdo sacramental que es a la vez católico y muy iberoamericano”.¹⁰⁵

Los elementos de pertenencia se testimonian dentro de los campos de la legitimación de una identidad que se ubica en espacios múltiples, que asimila otras realidades a través de una memoria que expone sus heterogeneidades en el discurso plástico, debido a que la presencia del pasado, al que ya no se tiene retorno se

¹⁰⁴ José Miguel G. Cortés: ob cit: 35. La memoria –según José Miguel G. Cortés- debe ser entendida como un núcleo de temporalidades entrecruzadas por ritmos disímiles y contradictorios que pugnan en el desarrollo del tiempo. La memoria no es el pasado consignado en una narrativa histórica dueña de su sentido (único y definitivo) sino una temporalidad abierta a múltiples reescrituras del pasado.

¹⁰⁵ Okwui Enwezor, “Gabriel Orozco, silencio infinitos”, en: *Atlántica*, nº 17. verano 1997, p 20. Las agrupaciones de Félix González-Torres sumergen al espectador en medio de mensajes ambiguos que invitan a pensar en todo tipo de metáforas y clichés; desde lo sublime hasta lo elegíaco y cerebral. González-Torres formaba a menudo estas agrupaciones, a las que asignaba pesos ideales para los caramelos e infinitos ejemplares para las láminas, ambas cosas hacen referencia o recuerdan a un amante, un suceso o un lugar. El hecho de que estos caramelos y láminas eran para comer y llevárselos a casa de recuerdo, daba a la experiencia un aire de graciosa solemnidad; evocaba un recuerdo sacramental que es a la vez muy católico y muy iberoamericano.

encuentra presente en los elementos subterráneos de los recuerdos, donde marcas culturales como el catolicismo y el carácter hispanoamericano se evidencian en la pertenencia a territorios híbridos de identificación.

González-Torres pertenece aún enclave que ocupa vastas fronteras híbridas, de las cuales se apropia transformando lo palpable de estas tradiciones en espacios de territorialidad simbolizada, avanza por otras esferas de significación, donde la movilidad y la complejidad de su discurso nos muestran la acción permanente de una identidad proyectada en medio de su discontinuidad como reescritura. Okwui Enwezor escribe al respecto que: "Hablando del catolicismo y del carácter iberoamericano de estos gestos, la crítico Coco Fusco me explicó que la obra de González-Torres encarna y asimila los vestigios palpables de las ceremonias de duelo iberoamericanas. Y la asociación con el azúcar de los caramelos coincidía con unos de los mayores recortes presupuestarios de Cuba. Y las cadenas de bombillas - amontonadas o expuestas en cascadas de incandescente esplendor -, típicas también del autor, tienen que ver menos con las esculturas luminosas de Dan Flavin que con los alteres y los monumentos votivos propios de la mayoría de los países americanos."¹⁰⁶

González-Torres, -según estas argumentaciones- actúa desde su propia memoria, especificando en ella su lugar de identidad para trastocar lo conocido y resignificarlo a través de la discontinuidad y de la heterotopía, en la que confluyen sus espacios simbólicos. El artista crea un discurso plástico en el que se conservan los lazos de una identidad originaria, que yuxtapone las experiencias de su existencia a partir de sus "“recuerdos vitales” aquellos que aparecen sin aviso, a la tenue luz del adormecimiento, como crónicas de las facetas más íntimas de su vida."¹⁰⁷ Caramelos con pesos ideales, fotocopias con números ilimitados de reproducción, testimonian una identidad que se presenta transformada en las constantes contaminaciones de la

¹⁰⁶ Idem: p 20. Según Enwezor en los campos de la internacionalización del arte estas referencias a las tradiciones hispanoamericanas son poco nombradas por los estudiosos de la obra de González - Torres, pues él afirma: "Parece que la pertenencia a una cultura vernácula no europea pocas veces es reconocida. Pese al gran revuelo organizado por la crítica posmodernista con motivo de este tipo de omisiones, el discurso favorito sigue favoreciendo la adopción de la camisa del universalismo modernista, de una especie que reniega de lo específico y de lo local, quizá para desarrollar más plenamente lo que es una ostensible variación sobre el tema de genialidad europea" p. 22.

¹⁰⁷ "En el informe que escribí con motivo de su exposición individual en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 16 de sept- 20 de nov de 1988. González - Torres explica: "Esta obra es mayormente personal. Se refiere a las horas tempranas de la mañana... cuando tiendo a visualizar la información, a ver panoramas en los que la ficción, lo importante, lo banal y lo histórico se fundan en único titular" Cita tomada del folleto de la exposición. Esta cita se encuentra incluida en el catálogo de exposición *Félix González-Torres*, Nancy Spector: ob. cit, p. 84.

contemporaneidad, en la existencia de los procesos de desplazamiento, para de esta manera constituir otras referencias que no le aislen dentro de un esencialismo por procedencia o de carácter sexual.

El discurso artístico de Félix González-Torres fractura las concepciones de las consonancias estables. En sus obras se celebra el rito de pensar(se), de proyectar las identidades en sus posibilidades de cambio y de (re)configuración, en constante tránsito. Los conflictos y los lugares de existencia enriquecen su obra, admite su proyecto identitario desde el espacio roto, de la fisura del tiempo, que ubica sus fragmentos en la volatilización de una nostalgia que lo circunscribe en otras fronteras y en otros espacios, en la actuación de sí mismos como fuerza motriz, de una heterotopía que desgasta lo establecido. La discontinuidad y la memoria entendidas como un estallido, una experiencia diluida, un campo de intensidades que traen imágenes que a su vez generan otras imágenes –como escribe José Miguel G. Cortés– desencadenan la necesidad y la obligación de pensar(se) en medio de la ambigüedad de las proyecciones identitarias, abiertas a los múltiples fragmentos que emergen desde lo subjetivo, para posteriormente ubicarse en medio de otras colecciones simbólicas, en otras formas del pensamiento de un patrimonio colectivo en constante cambio, pues el artista actúa en los diferentes trayectos que la identidad recorre desde lo subjetivo y lo íntimo, a lo colectivo y lo público.

La identidad de Félix González-Torres en este sentido aparece gestada desde su subjetividad, desde su pérdida permanente, y de esta manera articularse a los espacios comunes, donde utiliza colecciones cotidianas de fácil reconocimiento. Sus objetos colectivos operan como huellas y rastros disturbadores de las miradas establecidas. El artista consciente de su temporalidad, juega con los recuerdos, en la ansiedad de no perderlos, para poder así (re)escribir, no una renuncia a su identidad particular y a sus recuerdos vitales, pues el cuestionamiento de los patrones y códigos establecidos le permite abrir un espacio de simbolización alternativa donde los dominios irreconciliables coexisten. La identidad construida en el discurso de González-Torres parte de la integración de sí mismo en un espacio coherente, en la armonía entre sus distintas imágenes, en los recuerdos que se ubican en el lugar de lo que falta y en los que se erige una conciencia en permanente movimiento, para de esta forma disolver las totalidades de las identidades concebidas como construcciones estables, en fragmentos que se articulan libremente en las oscilaciones una existencia que dota de sentido los campos temporales y a los restos de la memoria en una discontinuidad permanente.

c) Marta-María Pérez Bravo

El empleo del cuerpo como espacio de identificación de primer orden ha permitido visualizar las relaciones identitarias en las que se mezclan diversos tipos de significación que transitan desde lo cultural, lo femenino, lo religioso, y lo social, y de esta manera asumir a través de él los elementos necesarios que ubiquen estas relaciones en medio del campo del autoreconocimiento de una subjetividad híbrida que escapa de los patrones establecidos. El cuerpo en este sentido funciona como campo de enunciación y de representación de los esquemas referenciales de tradiciones y patrimonios, lugar de colecciones indelebles que marcan a las identidades desde diversos puntos de acción, donde los proyectos significantes de las subjetividades son conducidos dentro de las negociaciones que se reconstruyen en un permanente pasar de territorios.

La corporeidad de las colecciones, patrimonios y tradiciones implican el uso del cuerpo mismo como primer formato de inscripción, en medio de una ocupación consciente de la relación de estos con la subjetividad, que pretende ser identificada por medio de ellos. La perentoria necesidad de un poder pensar(se), subyace en la reflexión que se realiza sobre la misma interioridad de la cultura y de cómo poder ubicarla en otro espacio, en otra temporalidad, para movilizarse en la contaminación de los discursos identitarios del presente.

La identidad como construcción no sólo puede resumirse en la pertenencia de un origen o territorio definido, tampoco puede sólo circunscribirse a los territorios subjetivos en constante negociación y búsqueda de legitimación, pues esta debe definirse en medio de campos basados en realidades híbridas, de relaciones múltiples, en permanentes tensión y ambigüedad narrativa. La complejidad de unir el origen, las negociaciones, a los patrimonios y a las colecciones, a lo femenino y lo cultural como medio de identidad, encuentran un espacio de representación en los autorretratos realizados por la artista cubana radicada en Monterrey, México Marta-María Pérez Bravo. Los autorretratos de esta artista abren un lugar de diálogo tensional a lugares culturales no resueltos, pues su cuerpo femenino ubica la construcción de una identidad individual deserotizada, mística, religiosa y popular, que luego es expuesta como elemento de reconocimiento colectivo en medio del desplazamiento de un cuerpo social afectado por múltiples campos significantes.

Las confluencias de las diversas posibilidades identificatorias, dentro de los límites de una corporeidad particular, abren paso en la obra de Marta-María Pérez Bravo a su identidad de mujer, en cuanto a los elementos que esta maneja con

respecto a la feminidad, para someterlos a procesos pluridentitarios cuando la artista se apropia de forma consciente de otros espacios de identificación inmersos en las culturas populares, específicamente la afrocubana; para de esta forma generar una significación que se concibe en la renovación de los pensamientos ancestrales, y su cohabitación con las experiencias personales como medio de proyección de las necesidades de autoreconocimiento. En este sentido la artista afirma la necesidad de una comprensión reflexiva sobre las tradiciones ancestrales que le eran desconocidas por su origen urbano.

De allí que, se origine una de sus primeras series fotográficas. La serie *Para concebir* realizada entre 1985-1986, manifiestan sus primeros estudios sobre el tema de las tradiciones afrocubanas. El cuerpo será su principal soporte y “al reflexionar sobre el mundo de las supersticiones, creencias religiosas, mitos de la cultura popular cubana, lo relacioné con la experiencia personal acerca de la maternidad y de ahí surgió la idea de la serie”¹⁰⁸

Marta-María Pérez Bravo ubica en su cuerpo y en las experiencias cambiantes de éste, nuevas significaciones que articulan distintos espacios socioculturales. El cuerpo como centro de una pluralidad es transformado en espacio ritual, donde se realizan acciones místicas y religiosas que marcan una identidad híbrida donde las reflexiones sobre un espacio desconocido, posteriormente apropiado, abre otros lugares de reconocimiento. *Para concebir* inicia el rito de elaboración de las identidades plurales que se manifestaran en el cuerpo de la artista, pues es desde éste ámbito propio e íntimo donde se encontrarán las disposiciones de una búsqueda constante sobre sí misma, en la reconstrucción de los modelos y modos de representación de su identidad como producción de diversos sistemas significantes, no reducibles a una unidad sino a la experiencia de una multiplicidad, que se hará manifiesta de forma rizomática ante la diversidad de entradas “ y puede con esto

¹⁰⁸ Manuel García: “Entrevista con Marta María Pérez. Mi cuerpo es la expresión fotográfica de mis ideas”, en: *Lápiz*, n° 131, 1997, p 38. La serie *Para concebir* (1985-1986), relaciona el tema de la maternidad con la cultura popular cubana. La artista afirma que esta serie fue muy importante para ella. Surgió inesperadamente. Coincidió con mis viajes al interior del campo cubano. Por entonces yo estaba embarazada. En ese estado me prohibieron que hiciera esfuerzos. Y de hecho estuve un tiempo en reposo. Al reflexionar sobre el mundo de las creencias las religiones lo relacione con mi estado y de allí surgió la serie.

conectarse en otras direcciones, se puede variar, modificar, etc., está abierto para todo tipo de constelaciones, ya sea un grupo o una única categoría”¹⁰⁹

La multiplicidad de entradas de los mapas identitarios realizados por Marta-María Pérez Bravo, se enfrentan al reto que activa el mecanismo de elaboración de diferentes estados culturales que transitan dentro de la concepción de una feminidad presta a absorber diversos patrimonios desterritorializados para reterritorializarlos en una nueva producción signíca. De esta forma, el estudio consciente de los patrimonios ancestrales de su cultura se desenvuelve en el cuerpo como espacio de los mitos primigenios. Obras donde se manifiesta al cuerpo como espacio referencial de fundación. En *Recibe Ofrendas* de 1992, el cuerpo de la artista y su estado de maternidad se ofrecen en el rito del altar, donde la “La identidad soy yo - alejándose de los planteamientos de las construcciones esencialistas, ya que esta artista funciona como receptáculo y explosión de diversas fuerzas, elementos y voluntades identificatorias en constante cambio y negociación- Se muestran raíces en vez de afincirlas en la tierra para ponerlas a trabajar”.¹¹⁰

La ritualización del cuerpo como identidad original se desprende para convertirse en espacio de heterogeneidad, que descentra los códigos de una concepción de mujer hacia los espacios de culto, marcando múltiples líneas de entrada que registran el encuentro consigo misma como espacio determinante de representación. Las raíces ancestrales que enuncia la artista en *Recibe Ofrendas*, traspasadas en su cuerpo configuran la acción de los rizomas, que producen tallos y filamentos que se parecen a las raíces que, precisamente junto con éstas, penetran en el tronco para hacer un empleo inusual de éstas—como escriben Deleuze y Guattari-. Marta-María Pérez Bravo penetra en el tronco de la cultura afrocubana y de su

¹⁰⁹ Alfonso de Toro: “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con América Latina. Incluido en *Postmodernidad y Postcolonialidad, Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Alfonso de Toro (ed.) Madrid, Iberoamericana, 1997, p 19 . La acción rizomática definida por de Toro se define en la realización y producción de mapas con una multiplicidad de entradas, generalmente de conexión arbitraria de puntos, producción de diversos sistemas signícos y de estados no-signícos, los cuales no pueden ser resumidos a ni a una unidad ni a muchas otras: es indeterminable. Las argumentaciones del autor se basan en el texto: Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Rhizome (Introduction)*, Minuit, 1976. Edición en castellano: Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Rizoma (Introducción)*, Valencia, Pre-Textos, 1977.

¹¹⁰ Gerardo Mosquera, *Los Hijos de Guillermo Tell, artistas cubanos contemporáneos*, (cat.exp), Caracas, CONAC, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, 1991, p. 12. Con respecto al tema específico de la identidad, Mosquera señala como este tema ha sido siempre un problema acuciante para América Latina en virtud de su hibridez ontológica, su multiculturalidad y la situación neocolonial impuesta por su vecino del Norte. A menudo el arte ha proclamado la identidad como quien presenta una tarjeta de identificación.

feminidad para establecer nuevos significados de identidad, que parten desde el conocimiento reflexivo de una tradición y de sus colecciones, para funcionar en la obra de la artista en la reescritura de un territorio originario en relación con la experiencia personal.

El territorio de identidad que se evidencia en los trabajos fotográficos de la artista, ubica mapas de producción de nuevos espacios significantes, que unen lugares o raíces paralelas, para generar nuevas realidades identitarias. De esta forma la diversidad de las identidades socioculturales rescritas se unen en medio de una multiplicidad que se expresa mediante la conexión de diversas cadenas sígnicas, para realizar cartografías abiertas, que no constituyan reflexiones únicas, sino que se encuentren dirigidas a simbologías y patrimonios de distinta naturaleza –como escribe Alfonso de Toro- pues estos últimos se encuentran dispersos en diversas direcciones y que posibilitan su aprehensión en la determinación de una identidad que se plantea a sí misma como rizoma, como red sígnica. La diversidad direcciones de las significaciones de las raíces utilizadas por la artista incita la creación de elementos conectivos, que conciba su corporeidad en medio de realidades paralelas, en las cuales se enuncia la performance de un sujeto consciente que se moviliza entre las negociaciones y el origen de las estructuras profundas que lo atan a espacios definitorios.

La conciencia de la identidad y de sus modos de representación, conducen al discurso artístico a la elaboración de un espacio de colecciones culturales que traspasan los límites del cuerpo. En *Osún, tu cuida* de 1995, Marta-María Pérez Bravo, vuelve sobre el espacio corporal como formato místico, pues la deidad africana descansa sobre una de las extremidades de la misma artista. Cuerpo y rito se unen como lugar del espíritu y de la cultura, insertando rizomas que hacen un uso inusual de ambos discursos. Nuevo mapa de producción que inscribe una identidad que implanta una subjetividad fuera de los patrones establecidos.

Los rizomas utilizados por la artista delimitan una diversidad de entradas que pueden conectarse con diferentes proyectos identitarios, que se unen en medio de un espacio de representación y de producción significativa, que hace posible otro uso de las tradiciones, debido a que estas se encuentran colocadas dentro de un diálogo constante con la corporeidad que las hace suyas, y en el cual se complementan a pesar del paralelismo de sus realidades y de la diversidad de las experiencias. Obras como *Osún, tu cuida* y posteriormente *No me dejen sola* de 1996, representan el mapa de una identidad gestada desde su subjetividad y su feminidad, en ellas se unen las

posibilidades de reclamos, líquidos y cicatrices, desnudándola de su relato lírico. A la par, la artista ha enlazado su vivencia con las creencias populares, dentro de una tensa ambigüedad, -como escribe Gerardo Mosquera con respecto de la obra de Marta-María Pérez-. El cuerpo es el centro de partida de los rizomas, de él surgen y se insertan múltiples raíces en la concepción de un proyecto que permite a la artista pensar(se) dentro de sus posibilidades identitarias que se encuentran en las huellas de las identidades originarias, las religiones, el cosmos y los mitos compartidos por diversos contextos y realidades físicas sumadas a una existencia femenina que desea sintetizarse en una sola identidad crítica que se simboliza en sí misma.

No me dejen sola convierte al cuerpo en un medio de apropiación y de arraigo de las raíces que se muestran en otros discursos y que se llenan de significación al pasar a ser elementos de identidades compartidas y negociadas. Como consecuencia de esto el encaje de una subjetividad dentro de la realidad que permanece en medio del fuerte diálogo y conflicto de las identidades generadas desde los márgenes, fuera de las identidades normatizadas. La utilización de las culturas populares y de las simbologías religiosas atadas a los espacios de significación marginales, se encuentra dentro del espacio femenino en una suerte crítica de la alteridad o la otredad que no trata de “resolver problemas formales, descontextualizando los elementos originales, sino de asumir e integrar a la obra lo que constituye, una parte ineludible de su soporte cultural. De allí que coexistan sin conflicto modelos ligados a la tradición filosófica de Occidente, con mitos, leyendas y formas de pensamiento tipificados como mágicos, convirtiéndose el arte en una forma de ver y entender el mundo.”¹¹¹

Las diferentes cartografías que realizan los rizomas en esta conjunción de realidades disímiles, pretenden convertirse en una forma de entender el mundo en el que la artista se encuentra inmersa y con el cual debe identificarse. Sus fotografías manifiestan la impureza y la contaminación que se halla en la acción performática que ubica al cuerpo como protagonista de un mito personal, donde los síntomas de los espacios borrados emergen en su condición de desplazamiento dentro de otros

¹¹¹ Ivonne Pini, “ Algunas alternativas de representación en el arte latinoamericano de los ochenta” en: *Gaceta*, nº 16, Bogotá, 1993, p.78. La posibilidad de síntesis de Marta-María Pérez Bravo se aparta de la mera descontextualización de patrimonios. En sus fotografías el soporte cultural se exhibe a otros contextos y las narrativas ancestrales se transforman en arte en el momento en el que la artista las concibe como forma de ver y entender el mundo. En la obra de Marta-María Pérez Bravo se resalta la puesta en escena, performática; del cuerpo propio haciendo al yo protagonista de un mito personal y a la vez de articulación cósmica. Los códigos utilizados hacen referencia en su mayoría a los oficios religiosos cubano; pero también insertan elementos de la liturgia cristiana primitiva y equivalencias simbólicas muy comunes a varias mitologías.

discursos que (re)ubican su valor como agentes de identidad constructiva. En esta dirección del desplazamiento surgen en el discurso de la artista obras como *No zozobra la barca de su vida* de 1995. La soledad de la movilidad personal se hacen patentes en esta obra, pero al igual que las anteriores la artista apela de nuevo a los espacios rituales, pues la obra “hace referencia a Yemayá -una deidad afrocubana- que guía la vida de sus “hijos” (los iniciados en esta santo) como una barca sobre el mar y sólo ella decide sus destinos”¹¹². El cuerpo propio configura la diosa y la barca dentro de una codificación mitologizante, que se ocupa de la identidad de un grupo de iniciados, que en ella pueden reconocer(se) como patrimonio primigenio.

El estudio e investigación consciente de estos elementos ancestrales configuran códigos que poseen equivalencias simbólicas comunes a varias mitologías –como escribe Ivo Mesquita-, las cuales serán utilizadas como soportes culturales de una identidad personal, que se inicio en las reflexiones sobre el yo, para proyectar una diversidad de rizomas que articulen la acción performática en el propio cuerpo de la artista. Experiencia de herencias propias y apropiadas, que transitan en el sustrato de las memorias de los colectivos, que generan identidades desde los espacios carenciales no normativizados, donde lo no conocido entra juego como espacio de codificación mitologizante, espacio primigenio que nos ata y que nos proyecta al presente.

El discurso primigenio concebido de esta forma se representa como la posibilidad identitaria que une a los mundos y a las existencias en estado de carencia, con las realidades que minimizan los elementos constructores de las identidades definidas por las normativas estables. La obra de Marta-María Pérez Bravo se encuentra inscrita dentro de formas plurales y en contextos diversos, donde emergen la interiorización de las tradiciones que se proponen desde el plano de una subjetividad que les confiere otras cadenas significantes, otros espacios temporales, que se refieren al autoreconocimiento como voluntad identificatoria del sí mismo que, “supone la síntesis de múltiples imágenes de sí en una unidad. <<Lo que piensa el “yo”>> cuando ve o contempla el cuerpo, la personalidad o los roles a los que esta atado de por vida (...), eso es lo que constituye los diversos “sí mismos” que entran en

¹¹² Manuel García: ob cit: p 40. La obra *No zozobra en la barca de su vida* fue relacionada con el fenómeno de los ‘balseros’ cubanos, pero en realidad no tiene que ver directamente con el tema. Dedicada a Yemayá ‘Diosa de las aguas’ -como a firma la artista- esta obra nos habla de las deidades que rigen nuestros destinos y que seguramente entre los ‘balseros’ habría muchos de sus hijos y los que navegaron con suerte le deben su vida.

la composición de nuestro “sí mismo” ¹¹³, para estructurar otro lugar de negociación identitario en el que participa la existencia misma como puesta en escena, y de esta manera transmitir a través de ella los mitos y las tradiciones múltiples que encuentran asidero dentro del cuerpo contemporáneo diferenciado hasta la saciedad por la fragmentación.

La búsqueda de una identidad conduce al cuerpo a establecerse como la unidad de una representación coherente donde los rizomas producen una serie de mapas que acogen realidades diversas y que actúan a partir del uso inusual de las significaciones establecidas. El cuerpo rizomático muestra sus raíces y filamentos, se introduce en el cuerpo cultural marginalizado de la feminidad y lo activa como lugar primigenio, emplazado dentro de los mitos y las colecciones simbólicas originarias que permiten el reconocimiento de una diversidad de realidades, que articulan procesos sógnicos de forma voluntaria y donde las imágenes de espacios culturales dispersos se disponen en armonía, en los diferentes roles que estas ocupan, en el cambio y en la contaminación constante, que entra en escena ante las diferentes interacciones de las experiencias personales con el entorno.

La identidad femenina de Marta-María Pérez Bravo ubica el centro de su discurso, en medio de un rizoma, que consolida la red en la que sólo se encuentran líneas, que se manifiestan en un encadenamiento siempre en mutación y en expansión –como escribe Alfonso de Toro- para significar desde allí la necesidad de identificación, de una entidad devaluada en la figura de la marginalidad que manifiesta la mitologización que parte de una concepción en la que a “Nosotros a quienes no se nos permitió ser sujetos de la historia, a quienes no se nos permitió hacer nuestra

¹¹³ Luis Villorro: *Estado plural, pluralidad de culturas*, México D.F., Paidós, 1998, p. 65. El autor de este texto hace referencia con respecto a este tema a: Allport, G. H., *Structure et développement de l'identité*, París, Delachaux-Nestlé, 1970. Erikson, Erik H., *Adloecense el crise. La quête de l'identité*, París, Flammarion, 1972. Micchielli, A., *L'identité*, París, PUF, 1986. Sobre estos textos y la argumentación de Luis Villorro: la identidad del individuo se encuentra en las múltiples representaciones que tiene de sí, y de los variados roles que estas poseen, enfrentándose a una disgregación, y esta se ubica como la diversidad de relaciones, que se establecen entre el yo y el otro, ante esta situación se hace imperiosa la representación coherente y la construcción de las formas identitarias, pues son múltiples los elementos que entran en juego en estas construcciones, de allí que consideremos estos elementos en su forma rizomática, pues al encontrar su articulación se convierten en agentes de significación, “Se trata, pues, de una representación intersubjetiva, compartida por la mayoría de un pueblo que constituiría un <<sí mismo colectivo>>”.

historia, estamos empezando a reclamar nuestro pasado y a rehacer nuestro futuro en nuestros propios términos”¹¹⁴

De allí que, las posibilidades identitarias en el discurso de Marta-María Pérez Bravo se enuncien a través de la reescritura de las imágenes que subyacen en las identidades totalizadoras. Sus fotografías parten de construcciones simbólicas disímiles ubicadas en distintos espacios de identificación. Los mitos y el cuerpo extienden sus rizomas dentro de la performance de una cartografía simbolizante de entradas compuestas, de distintas dimensiones, que desterritorializan la identidad específica, y a la vez reterritorializan construcciones diversas en constante proceso de producción. En esta dirección de permanente producción significativa se moviliza la obra *Cultos Paralelos* de 1990, en ella yacen “las reflexiones sobre el yo y sobre la identidad personal que vienen enunciadas como una construcción - desde lo más íntimo - de nuevos fetiches. Esta especie de gestalt tiene como núcleo autobiográfico la experiencia de la Maternidad. El haber parido gemelos, le confiere a la Maternidad en Marta cierto peso institucional. En casi todas las tradiciones míticas la Maternidad descansa sobre una dualidad arquetípica: Castor y Polux, Rómulo y Remo, Abel y Caín, Osiris y Set, San Cosme y San Damián, Taiwó y Caindé (los Ibelys de la regla de Ochoa) (...) La historia de los Ibelys en las sociedades yorubas está asociada a una demostración de fuerza vital y regeneradora trascendente. (...) Las dos hijas gemelas de Marta Pérez permiten asumir el dato autobiográfico con una mayor convicción mística. El discurso de la artista sobre su identidad personal aparece también como una amplificación del discurso mitológico de su contexto cultural”¹¹⁵

¹¹⁴ Nancy Harstsock, “Foucault sobre el poder: ¿una teoría para mujeres?”, en: *Feminismo/ posmodernismo*, Linda J. Nicholson (comp.) Buenos Aires, Feminaria, 1992, p 37. Con respecto a otras construcciones identitarias la autora argumenta la especificidad y pluralidad de la construcción de otros campos identitarios, realizando el tejido de la figura de la mujer con la construcción de la figura del yo colonizado, a partir de los estamentos de poder de la modernidad. Utilizamos esta cita en el caso de Marta María Pérez por su constante apropiación de las mitologías del pasado como elementos de construcción, al reclamar el espacio para escribir otra historia que se encuentra territorializada en los espacios borrados por las normativas del poder.

¹¹⁵ Ivo Mesquita, “Marta María Pérez Bravo”, en: *Cartografías*, (cat. exp), Madrid, Fundación “la Caixa”, 1995, pp 100-102. La obra de Marta Pérez, se inscribe con autenticidad dentro de los discursos que han hecho del cuerpo femenino un terreno de expropiación simbólica. Tal vez sea útil señalar que varias artistas latinoamericanas han insistido en las relaciones rituales y de poder concentradas en la representación del cuerpo. Ana Mendieta, Eugenia Vargas y Catalina Parra abren un campo crítico a la reflexión sobre el yo físico, al emplazar las tiranías morales y políticas del discurso ideológico institucional subyacentes en los cánones de representación del cuerpo femenino; más allá de sus macrosistemas políticos. En Marta Pérez resalta la puesta en escena del cuerpo propio y su protagonismo en el mito personal.

Cultos Paralelos resalta el proceso de negociación identitario de Marta-María Pérez Bravo, pues el paralelismo que se realiza del espacio mítico con la experiencia de la artista es generado desde su propia intimidad, para ser amplificado a otros espacios de significación común a otros contextos culturales. La obra realiza una cartografía subjetiva, autobiográfica, que coloca en escena la posibilidad de la expansión del rizoma de la fuerza vital y trascendente que puede significar el parto de gemelos en diferentes mitos primigenios. De allí que la artista produzca cadenas sígnicas diversas, en las que las posibilidades identitarias se inserten en distintas formas de concebir las realidades.

Cultos Paralelos, la serie *Para Concebir*, *Recibe ofrendas*, *No me dejen sola*, o *No zozobra en la barca de su vida*, cartografían y configuran a las identidades desde los mitos fundacionales de diversos contextos culturales que se unifican dentro del cuerpo de la artista como lugar liminar. Espacio en la que la identidad se desenvuelve de forma rizomática, de raíz que se muestra y actúa en diversos territorios contaminándose continuamente. El cuerpo desarrolla la existencia, concebido como altar de actuación de los ritos fundadores, lugares en los que se hace evidente la relación entre la experiencia y lo primigenio, que surge entre las identificaciones que perciben los conflictos de la emergencia de los sujetos en su expresión híbrida y premoderna. Sujetos negados por las grandes historias y que en las obras de Marta-María Pérez Bravo enuncian las posibilidades de escribir una historia a través de las diferencias femeninas, religiosas o culturales.

Las obras de la artista nos ofrecen la posibilidad de encontrarnos ante una expresión que rescribe a la identidad desde el campo de la mujer y de los territorios que manifiestan su hibridez, ante la evocación de una identidad segmentada en las historias ancestrales, en la soledad de la búsqueda de un origen y en la posibilidad de encontrarlo al unirlo en su corporeidad. Esta síntesis de cuerpo y origen trae consigo la ambigüedad de los rizomas que se esparcen dentro del cuerpo mitologizado de la artista, donde las tradiciones originarias son recuperadas en medio de la nostalgia de una memoria que puede ser perdida en el nomadismo y la movilidad de la actualidad, por esta razón Marta-María Pérez Bravo concluye que la identidad se elabora en el desprendimiento del hijo “una (...) historia ancestral, casi olvidada, de la tradición mediterránea. Los hijos del Rey Tarquino, acuden el Oráculo de Delfos para saber cuál de los dos reinaría. “El primero que bese a su madre” responde el Oráculo. Sólo uno entendería el sentido: el que besa la tierra (...) El rastreo etimológico de la palabra madre no lleva a otro lugar que al beso del hijo de Tarquino. Madre es modder, matter,

mutter... mutter es mud, mud es barro: LA MADRE ES BARRO. La adaptación del niño a la tierra, su primer paso, es el último desprendimiento de una única identidad (hijo - madre)¹¹⁶ El desprendimiento de la identidad original, inicia los procesos de transformación de los sujetos, y la obra de Marta Pérez se ubica en este espacio originario, privado, que cuestiona la pérdida de las historias ancestrales, que las recupera en la posibilidad de realizar otras lecturas, otras cartografías en constante producción, donde la identidad y sus proyectos se convierten en lugares de creación y de unión, en espacio de transición de distintos colectivos que regresan al estado primigenio para poder así establecer los contactos con una realidad múltiple que confiere otros espacios de reescritura a las identidades.

8.2.4 La Zona

Deseos, desplazamientos e identidades constituyen en la diáspora latinoamericana contemporánea nuevos procesos de exploración y experimentación que los impele a acceder a los discursos visuales actuales por la vía que los lleva a posicionarse en medio de un “énfasis puesto en lo fragmentario y lo diferente, (...) las nuevas propuestas pueden consagrarse a cuestiones secundarias, desvinculadas de redención histórica. Y aparecen las historias menudas; las historias otras. Y vuelven cobrar interés las producciones subalternas y los imaginarios marginales(...) Sus símbolos son reconocibles, sus referencias y sus componentes fáciles de entender(...) A partir de entonces la memoria afectiva echa a andar sus mecanismos y se logra un cierto estado de participación cómplice(...) su capacidad de apropiarse de cuanto vale en el universo del arte(...) son propensos a la utilización de los recursos del pop y el minimal y a los modelos barroquizados de las expresiones populares latinoamericanas, lo que le hace muy específicos dentro de la variedad actual de

¹¹⁶ Norman O. Brown, *Le corps d' amour*, París, Denoel, 1989, Citado por Ivo Mesquita “Marta María Pérez Bravo”, en: *Cartografías*: Ob. cit: p 102. El autor a su vez se hace referencia al texto de Osva Sánchez: *Marta María: el cuerpo como altar*, sin publicarse, 1992. Mesquita afirma que la relación Madre-Tierra en Marta se encuentra establecida intuitivamente y en ella se desenvuelven diversas mitologías que ubican el acento en el desprendimiento del niño de su relación hijo-madre como identidad única y primigenia.

lenguajes”¹¹⁷. La complejidad de esta multiplicidad de los lenguajes artísticos es concebida dentro de una liminariedad fronteriza, por medio de la que los artistas eluden o escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los artistas que se encuentran dentro de estos estados liminales son artistas de la ubicuidad –como escribe Néstor García Canclini-, los cuales se encuentran en medio del reacomodamiento de sus realidades particulares y el nuevo espacio en el que deben imaginarse y representarse.

La condición contemporánea desterritorializada abre otros espacios que fueron dejados en el exterior de los registros normatizados, lugares que evitan las clasificaciones, intersticios de sentido –que como escribe Jean François Lyotard- se encuentran distanciados, afueras, donde todo es extraño y nada lo es, configurando un lugar al margen, un lugar de entrada y salida, sólo tránsito, que descompone y desarregla. Este espacio es denominado Zona y concebido como un derecho a significarse en las condiciones de contingencia y contrariedad. La Zona -escribe Lyotard- constituye una serie de cinturones que se agolpan rodeando al centro, sin forma ni situación definida, con millones de rumores silenciosos, lugares liminares, por los que los discursos relegados acceden a la historia. La Zona como tránsito es la apropiación del sentido fuera de las normas, es “La frase de los arrabales(...) la queja: no vivimos en ninguna parte, ni dentro, ni fuera (...) Es el cinturón en griego, ni campo, ni ciudad, otro sitio que no se menciona en el registro de las situaciones”¹¹⁸ y que en el

¹¹⁷ Nelson Herrera Ysla: “Una cierta movida latinoamericana” en: *Atlántica*, nº 27, otoño, 2000, pp 61-67. Las argumentaciones de Herrera Ysla parten de las profundas transformaciones que ha experimentado el arte latinoamericano a través del siglo XX, nacionalismos, vanguardias, apropiaciones en intercambio permanente han llevado a las artes latinoamericanas de finales de este siglo a una suerte de ensanchamiento de su visualidad, donde las continuas experimentaciones conducen a los creadores del continente a devorar lo mejor del pensamiento latinoamericano y universal, lo mejor de las prácticas europeas y norteamericanas, recontextualizándolo todo, para de esta forma emerger desde un espacio enunciativo que abandona los grandes discursos y en el que se opta por nuevas singularidades que transitan desde los lugares del consumo, los subtextos de la cultura, la relatividad de los conceptos, en medio de una capacidad de apropiación de todo cuanto vale en el universo del arte, representado en la mayoría de los casos sencillas propuestas más cercanas al universo de las formas y de las imágenes que pueblan nuestra vida cotidiana, nuestras obsesiones individuales en tanto protagonistas de este tiempo, como un tiempo ambiguo que aparece marcado por la dispersión y el desconcierto pero también se muestra preocupado por recuperar la densidad expresiva y la dimensión crítica.

¹¹⁸ Jean-François Lyotard: *Moralidades posmodernas*, Madrid, Tecnos, 1996, p 21-23. La Zona configura en el discurso de Lyotard la imagen de lo que se encuentre fuera de los registros, del no vivimos en ninguna parte, ni dentro, ni fuera. La Zona no se menciona en el registro de las situaciones. Espacio huérfano, margen, arrabal incierto, espacio de los que no cuentan para nada, pero el Occidente y sus megalópolis se extienden más allá de sus límites y las antiguas <<afueras>>, provincias, forman parte de ellas, mezcladas con los indígenas occidentales de diversas maneras. Todo es extranjero y nada lo es.

afuera se manifiesta otro tipo de sentido, en el que todo es extranjero y propio, múltiple y discordante, oculto y visible, espacio de límite en el que las diásporas artísticas asumen las zonas desde una territorialidad no permanente, fracturando las categorías impuestas.

La Zona –continuando con las argumentaciones de Lyotard- no se refiere directamente al campo de las diferencias radicales ni la exacerbación de estas, sino a la formulación de un espacio occidental ampliado, en la gran megalópolis que se queda sin afuera y donde todos los sentidos concurren rechazando lo absoluto. De allí que los sujetos que habitan las zonas se han reseñados por el autor como zonistas, aquellos capaces de oír y de representar la queja, los espacios de silencio originados por la expansión occidental. Espacio que poseen un sentido propio y que fue antes negado por la modernidad rectora, que ahora se manifiestan ante la consolidación de otras experiencias, con las que a partir de su impronta de margen deconstruyen las historias centrales, para acceder a otro tipo de sentido, apropiándose de las narrativas y sus multiplicidades desde un movimiento que parte desde el margen hacia el centro.

Los artistas latinoamericanos contemporáneos configuran dentro de los discursos centrales zonas que parten desde la apropiación de los registros que no son mencionados en medio de un constante nomadismo, de colocar en evidencia situaciones y realidades híbridas, en las que representan la inestabilidad de un territorio borrado, de un presente confuso, a las cuales acceden desde sus particulares desterritorializaciones de sentido en las que toman la evocación de los distintos espacios de situacionales, de experiencias fracturadas que habitan en lugares silenciosos, pequeñas historias que afloran desestabilizando lo conocido y seguro, y que coexisten en la actualidad en las megalópolis como expresión de territorios de pluralidad. La extensión de Occidente en estos territorios que concebidos -como escribe Lyotard- desde las presencias de las diferencias en las megalópolis, las cuales paulatinamente se convierten en indiferencias, pues aparece la estetización plural y generalizada de la cultura, en la que la única pregunta es “si esos objetos son <<interesantes>> ¿Cómo lo indiferente puede ser interesante? (...) todas las culturas están allí suspendidas entre su otra parte y nuestro aquí (...)”¹¹⁹

¹¹⁹ Idem. p. 27. La presencia de la multiplicidad de diferencias conduce según Lyotard a una estetización generalizada, que tiende a hacer de nuestra cultura un museo. Los objetos y los contenidos, se vuelven indiferentes. La única pregunta es si son <<interesantes>>. ¿Cómo lo indiferente puede ser interesante?. Cuando el objeto pierde su valor de objeto, lo que conserva del valor es la <<manera>> en que se presenta.

La expansión occidental y su transitar a través de las zonas, produce un efecto de ambigüedad, pues su estetización generalizada convierte al sentido de las zonas en indiferencia y pluralidad, debido a la necesidad perentoria de surtirse de nuevos repertorios, de nuevos objetos y contenidos provenientes de otras culturas, por las que ahora manifiestan interés, en medio de un mercado libidinal, y no como contenido de otro espacio cultural y social, quedando suspendidas sus formas de significación en la delimitación de una exterioridad de consumo primario, pero esta estetización sociocultural contemporánea, se encuentra alterada por la queja de los zonistas que proceden a la deconstrucción de este interés.

El artista proveniente de la Zona, en su condición liminar, transita por terrenos contrarios a los de la megalópolis expandida, pues él ha confeccionado su pensamiento desde la apropiación y la formulación de un discurso excéntrico, que desarma las miradas de un consumo, para transgredir las formas de su valoración y modos de ser presentado. De esta manera el artista de la Zona puede transferir los mensajes de sus patrimonios individuales, desterritorializados, críticos y cuestionadores. La excentricidad de los discursos artísticos contemporáneos que parten desde dentro y desde fuera de América Latina, encuentra gran parte de su existencia en los procesos de partida y de desarraigo de las diásporas que han surgido desde las zonas donde continúan formando cinturones de significación, que se acumulan alrededor de una lógica multicultural que relaciona a las culturas, que aún encontrándose suspendidas, son llevadas a las representaciones en las que se “susurran miles de mensaje con sordina. Incluso sus violencias, guerras, insurrecciones, motines (...), zona precaria (...), olvido que sigue haciendo signos suficientes para que la escritura – arte, literatura y filosofía confundidos- se obstinen en testimoniar que hay algo más.”¹²⁰ La Zona deviene en espacio de confusión, de dispersión de mensajes múltiples, que se encuentran fuera de los registros normativos, apropiados por los discursos plásticos que encuentran en la contingencia y en lo oculto su posibilidad enunciativa, para así poder generar la opacidad del enunciado de las

¹²⁰Idem. pp 29-30. Lyotard argumenta que la estetización generalizada de la megalópolis manifiesta y oculta a la inmensa zona que susurra miles de mensajes con sordina. Incluso sus violencias, guerras, insurrecciones, motines, desastres ecológicos, hambrunas, genocidios, asesinatos, son difundidos como espectáculos, con la siguiente mención: ¿Se dan cuenta? Esto no está bien, exige nuevas regulaciones. Las desesperaciones se toman como signos que hay que corregir, nunca como signos de una ausencia irremediable. Esto da a la megalópolis su estilo extraño, zona precaria y confortable. ¿Está loco el filósofo de hoy en día, o el escritor o el artista, cuando se obstina en poner el oído a la falta de absoluto que cree oír agonizar con sordina?. La escritura, el arte y la filosofía pretenden arrancar de la muerte la existencia de los habitantes de la Zona, obstinados en testimoniar que hay algo más.

representaciones, en las que el artista se distancia –como escribe Lyotard- para crear una visión turbia sobre lo visible, bastante divergente para entrever allí lo que no es visible.

La Zona como sitio de silencio, de opacidad enunciativa despliega discursos desde los consensos en conflicto, confunden sus nociones, realineando los límites que surgen desde los espacios borrados, para accionar nuevas articulaciones de sentido en medio de otras formulaciones imaginales, que caracterizan a la expresión de una sociedad global que genera de forma permanente otras zonas, donde las afueras y los adentro han desaparecido. La ambigüedad de las zonas que se expanden, entra y salen de las megalópolis culturales, para determinarse en la visión de la ambivalente de los desplazamientos, que se realizan dentro de territorios llenos de transformaciones y de transparencias. Territorios en los cuales se desenvuelven mensajes múltiples y de múltiples significaciones, contruidos a través de la desterritorialización de espacios aparentemente olvidados y en el que las consideraciones del centro y la periferia comienzan a entrar en desuso, bajo la sintonía de nuevas articulaciones significantes y político-discursivas, que evidencian la precariedad de las relaciones espaciales y culturales en la contemporaneidad.

Los artistas pertenecientes a este espacio precario, pueden ser denominados como zonistas; ellos representan la queja – como escribe Lyotard- que se infiltra en todas partes “zonas fantasmas, habitadas y desiertas. Anudan sus tentáculos de una comuna a otra. Forman un tejido intersticial entre los antiguos órganos urbanos (...) Totalmente circunscrita entre como zona entre nada y nada, se abstrae de la duración y de las distancias vividas,”¹²¹ en las que se encuentran las historias de los sujetos que tienden a cancelar las metahistorias, en un espacio desorientado en el que todo es extranjero y nada lo es. Las significaciones múltiples de las Zonas desestabilizan las homogeneidades de los territorios contruidos con certeza, pues las zonas o los márgenes del afuera han vuelto sus caras hacia los centros emisores, para deconstruirlos dentro de otros espacios de existencia, en los que se habita entre los

¹²¹ Jean-Fraçois Lyotard: “Zona”, en: *Otra mirada sobre la época*, Francisco Jarauta (ed.) Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos/Caja Murcia, 1994, p 227. Las extensiones de las megalópolis contemporáneas van más allá de los arrabales modernos. Un tejido intersticial une los antiguos órganos urbanos en un proceso de conurbación. Enquista los antiguos barrios periféricos alrededor de los centros históricos. Telecomunicaciones y teleproducción no necesitan de ciudades bien hechas. La megápolis ciñe el planeta desde Singapur hasta Los Ángeles y Milán. Totalmente circunscrita como zona entre nada y nada, se abstrae de las duraciones y de las distancias vividas.

intersticios de otras culturas, escapando al consumo primario de la variedad posmoderna.

a) Santiago Sierra

La desestabilización que produce el conocimiento consciente de las zonas en la cultura contemporánea, genera la posibilidad de enunciar representaciones críticas sobre los espacios borrados, que han sido creados por los sistemas que argumentan la confianza de una sociedad del bienestar dentro de una realidad globalizada, en la cual subyacen procesos ocultos de marginación y de utilización de las subjetividades ubicadas en los márgenes de los discursos institucionalizados, de las formas de intercambio económico y laboral o político-cultural que se realizan entre las zonas de silencio y el centro al que estas se encuentran sujetas.

Entornos raciales, migrantes, trabajadores subasalariados, crítica institucional, aparecen en la actualidad en los subtextos de una sociedad que se delimita dentro de la capacidad de pensarse como una “sociedad capaz de alcanzar una igualdad económica, política y cultural –reforzada por la educación intensiva, la seguridad jurídica, una institucionalización amplia, un consumo inmenso en todos los sectores, prosperidad y un sentido claro de lo que es la vida personal y social-. Esta es la esencia de la <<buena vida>>; <<el mejor de los mundos posibles>>”¹²², apariencia de una nada -como escribe Jean Baudrillard- de una realidad que enmascara y desaparece a los síntomas de una marginación, que se gesta en la conurbación de zonas, en cinturones que se unen para mantener algo que se considera no perceptible, ausente en medio de un bienestar que se sostiene en la cosificación de los sujetos, en el margen de sus cuerpos, en el coste humano que producen los sistemas de desarrollo y donde la violencia y la agresión –como escribe Víctor Zamudio Taylor-, se encuentran relacionados con las desigualdades que han producido los sistemas de poder y de representación, los cuales son evidenciados

¹²² Anders Michelsen: “Trayectorias abyectas”, en: ob cit, p 29. El estado de bienestar para el autor es uno de los sistemas que a escala global ha sufrido un proceso complejo de transformaciones que afecta directamente a la idea de bienestar. Esta idea basada en la igualdad y el bienestar común ha desempeñado un papel importante en todo el mundo después de la segunda guerra mundial. Se le ha relacionado con las ideologías de bipolaridad, el socialismo real y el tercermundismo, así como con el desarrollo de diversas sociedades en todo el mundo. Recientemente, este sistema ha entrado en una crisis nueva y poco perceptible. Hay un sentimiento de intranquilidad cada vez mayor con respecto no sólo al funcionamiento habitual del sistema de bienestar, sino también en relación con el respaldo público al estado de bienestar. Es como si la idea de un bienestar universal ya no fuera capaz de crear consenso.

dentro un espacio global, que va más allá de la visión de una realidad periférica o tercermundista.

La apariencia de un bienestar y de todo lo que este conlleva, se encuentra en medio del tránsito permanente de las zonas, como espacio que ha vuelto la cara hacia afuera en medio de una espectacularización, que concibe la cosificación de los sujetos a través de la elaboración estética, de una conciencia que se ubica como un zonista distanciado, que cuestiona el poder del intercambio, la estabilidad de las instituciones, un murmullo que desprende de las zonas las marginaciones, la degradación y el malestar social que estas generan al ser puestas en evidencia, territorio en el que Santiago Sierra actúa y acciona los dispositivos ocultos, las nadas desaparecidas bajo las ideas de un bienestar que no logra alcanzar un consenso universal.

Sierra de origen español y afincado en territorio mexicano, observa la zona, se apropia de ella, la hace evidente, utiliza lo oculto de un mercado, de un intercambio y un consumo inmerso dentro de una sociedad de apariencias, el artista interviene las zonas de silencio, las contrata y en su distancia intelectual de hacedor, de organizador de la acción, coloca en evidencia la apatía y el malestar, que pueden significar las diferencias de clases, de razas, de relaciones económicas, de explotación, lo oculto dentro de lo institucionalizado, espacios en los que el artista genera “un sesgo de ambigüedad a nuestros dilemas morales o políticos como observadores. Sus piezas como tales no tienen ambivalencia alguna. Son decididamente brutales, descarnadas, bajas, desilusionadas, mercantilizadas, injustas, pesimistas, amargas, oportunistas, secas, inhumanas, ofensivas, anti-glamorosas y neocoloniales”¹²³.

Las obras de Sierra desarticulan las creencias del sujeto que las observa, al colocar en evidencia las estructuras del poder que conducen a los sujetos a la realización de las tareas más deleznable, en las que la vida puede ser vendida y en las que el trabajo puede ser un tiempo inútil. De allí que, el artista se movilice en la

¹²³ Cuauhtémoc Medina: “Crónica del sudor ajeno. Una acción de Santiago Sierra”, en: *Curare*, <http://www.laneta.apc.org/curare/cuau16.htm> (en línea), 08/04/03, p 2. La crónica del sudor ajeno realizado por el autor narra como Santiago Sierra ilustra desde adentro los mecanismos de coacción económica, la mercantilización del tiempo industrial, y la jerarquía de las clases bajo el capitalismo. Estos elementos son reproducidos por el artista en escala, pero con toda la obscenidad, la explotación del manual en sweat shops en México, Tailandia o India, pero también la cesión monetaria de voluntad que un sicario brasileño ganaría al cobrar treinta o cuarenta dólares por acuchillar a nuestros enemigos. Lo incomodo de las situaciones expuestas por Sierra es el hecho de que estas acciones se han llevadas al espectáculo de un juego mercenario donde resulta posible, como ocurrió en la Habana en 1999 que seis tipos de clase baja vendan al artista el derecho de tatuarles una línea horizontal en la mitad de la espalda.

utilización y la evidenciación de una serie de procesos ocultos, que son llevados a la espectacularización de una conciencia que busca un suceder, un accionar de las zonas, donde los conceptos no se representen sino que estén presentes, que sean la obra misma.

Diversos entornos de marginación son expuestos por el artista, zonas ocultas concebidas como espectáculo, en la emergencia de las relaciones de intercambio económico, de contratos y salarios, por medio de los cuales hacen evidentes a una serie de colectivos inadvertidos dentro de las cadenas socio-culturales de los países en los que éste zonista interviene, al colocar el acento en la estructura de poder que proviene de la venta del tiempo de vida, -como escribe el crítico mexicano Cauhtémoc Medina-, donde las acciones se determinan en el carácter anti-económico de las tareas, en el trabajo inútil. De allí que los *performances* concebidos por el artista en su calidad de zonista, presenten una serie de obligaciones económicas y morales, una fuga de significaciones, que distorsionan lo institucionalizado y lo conocido, a través de una “actividad (...) un espacio de trabajo activo en donde se lleva a cabo el proceso de ganancia de un asalariado. Éste contiene un mensaje relacionado con la idea del trabajo en la actualidad, el que adquiere(...) un tono humillante, sobre todo en estratos marginados de la población; ante la falta de oportunidades, la sociedad ha generado una ideología colectiva que permite el uso del propio cuerpo, la sumisión de la actividad humana, todo ello con el fin de ser remunerado”¹²⁴.

Acciones como *11 personas remuneradas para aprender una frase*, realizada en la Casa de la Cultura de Zinacatán en México en marzo del 2001, presentan uno de los conceptos principales de la obra de Sierra; la remuneración, con la cual se articula una acción deliberada en la que se selecciona y se ofrece un empleo. Las once personas utilizadas para esta acción desaparecen como sujetos sociales y culturales, utilizados por el artista deben aprender una frase y repetirla durante un tiempo, todo es considerado en un contrato de trabajo y estas personas generalmente pertenecen a

¹²⁴ Esther Masri: “456 personas remuneradas”, en: *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual*, http://www.replica21.com/archivo/m_n/39_masri_sierra.html (en línea), 21/07/04, p 1. La autora argumenta que las acciones de Santiago Sierra expresan permanentemente su inconformidad ante los sistemas sociales, recalcando las diferencias raciales y sus colindantes económicos. Las obras contienen los procesos ocultos que se generan en la sociedad; es decir, se busca un arte que ‘suceda’, donde el concepto no se represente sino que esté presente, que sea la obra misma. El trabajo de Sierra funciona como actividad y no como producto, se vuelve un espacio de trabajo activo en donde se lleva a cabo el proceso de ganancia de un asalariado.

colectivos marginados, a zonas de silencio. Sierra les obliga por medio de su contrato a abandonar su espacio, ya que en esta acción once mujeres, indias tzotziles sin conocimiento alguno de la lengua española, fueron reunidas en una sala para enseñarles a decir una frase en español. La frase era: “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”. Cobraron dos dólares por persona. La utilización de un margen de la cultura por el artista, no sólo coloca en evidencia el absurdo de un trabajo inútil, sino de aquello que se ha quedado olvidado dentro del sistema institucionalizado de la lengua, dentro del territorio mexicano.

Sierra activa de forma consciente esta zona, la ubica, y las once mujeres arrancadas de su entorno original son expuestas ante la mirada de unos observadores a los cuales se les impele a observar sus propias contingencias y creencias. *11 personas remuneradas para aprender una frase*, formula un trabajo artístico que arranca desde las zonas una serie de circunstancias extra-artísticas, puntos neurálgicos que son conceptualizados en la acción como la obra misma, y a la vez cortocircuitando cualquier clase de interpretación narrativa. Debido a que una serie de significantes difusos aparecen en la utilización de este tiempo inútil, en el uso del lenguaje, y en la apariencia de las 11 mujeres indígenas.

11 personas remuneradas para aprender una frase, repiten la frase hasta el absurdo, llevadas al espectáculo; estas personas parecieran no evidenciar el corte o la fractura existente entre las relaciones interculturales o de clase, que se han venido gestando desde tiempos coloniales en los territorios latinoamericanos. Desprendidas, mostradas y suspendidas, yacen dentro de los espectáculos de las grandes megalópolis de las que nos habla Lyotard, zonas para ser mostradas y consumidas, en las Sierra actúa de forma consciente, por medio de la provocación, de una perturbación en la cual “subraya las patéticas condiciones de las clases marginadas y el sin sentido de sus acciones revientan la venerable tradición mexicana de celebración de la creatividad de los oprimidos frente a la adversidad(...) Por otro lado, la obra de Sierra sitúa en primer plano la desesperación y la futilidad, la brecha que separa a los ricos de los pobres, la constante humillación a la que se ven sometidos los necesitados(...) Sus *performances* transmiten una visión de la sociedad mexicana aferradas a las jerarquías establecidas durante el dominio español. Al transferir el juego interactivo entre las castas contemporáneas al espacio de la galería y desviar la

atención de cuestiones tales como la creatividad o la originalidad, mediante el refuerzo de ciertas tareas repetitivas”¹²⁵.

Santiago Sierra activa dentro la sociedad mexicana contemporánea una serie de sentencias que abren los espacios de presentación de las marginaciones, generando la opacidad de un sistema de creencias o de bienestar que no manifiesta los malestares que produce en la sociedad contemporánea la inquietud de la pérdida del consenso sobre los modos de vida, las ideas de igualdad y de progreso son cuestionadas por este artista que lleva a los centros su descarnada realidad, para hacer evidentes las intranquilidades de los sistemas sociales, los cuales se manifiestan en formas diversas, desde la xenofobia, las migraciones ilegales, el trabajo de igual forma ilegal, la intolerancia y la violencia. De manera que, al ser inexistente el consenso sobre los modos de vida y su bienestar, las instituciones se encuentran inoperantes en el momento de dar respuestas pertinentes a la situación de movilización de las zonas, ellas no necesitan de ciudades bien estructuradas, se encuentran en medio de una nada, que subyace bajo los sistemas institucionalizados, y es en esa zona en la que Sierra desprende estrategias estéticas y políticas, que coloquen en evidencia estas situaciones, causando una severa impresión ante las contradicciones del desarrollo del bienestar y de lo queda oculto bajo esta forma de narrar a la sociedad contemporánea.

En este sentido la mirada distanciada del zonista, se ubica entre dos realidades la crítica institucional y desplazamiento de un contexto a otro, en el que manifiesta la presencia de las zonas y de las problemáticas de marginación que se presentan a escala mundial. Sierra acciona de nuevo el territorio del trabajo ilegal en otro espacio geográfico, delimita otra zona la de la migración ilegal al continente europeo, presentando la humillación del proceso y la posibilidad de vender y arriesgar la vida. *20 trabajadores en la bodega de un barco*, realizada en el Maremagnum y amarre de golondrinas del puerto de Barcelona, España en Julio del 2001, colocan en evidencia

¹²⁵ Coco Fusco: “La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta”, en: *Atlántica*, verano 2001, n° 29, pp 23-26. Coco Fusco manifiesta la ambigüedad de la obra de Sierra dentro del entorno mexicano, pues esta artista de origen español afincado en México, pareciera ejercer en *performances* como el de “Once personas remuneradas para aprender una frase”, una suerte de paternalismo, con diferentes grados de ironía o identificación. Sin embargo la autora argumenta que artistas como Sierra forjan una unión imaginada entre los representantes de las élites y las masas, donde los espacios ocultos aparecen como gestos conceptuales que rompen las creencias de los colectivos mexicanos sobre la creatividad de los marginados. El artista focaliza las dinámicas de fuerzas al emprender una investigación minimalista sobre la relación que existe entre el espectador y las masa y la que se establece entre los espectadores y las masas. Sierra concentra sus acciones en el desafío de los privilegios básicos de las castas contemporáneas, los cuestiona y los lleva a la abyección.

una situación vivida por centenares de personas que emigran de forma ilegal al continente europeo y que son llevadas al espacio artístico a través de la espectacularización de esta actividad, pues -como escribe la teórica Coco Fusco- las acciones de Sierra parecieran perder fuerza al convertirse en un espectáculo ya avisado en otros espacios geográficos.

La acción *20 trabajadores en la bodega de un barco*, cumple de igual forma con los requisitos impuestos por el artista, la selección de las personas, el contrato que especifica el pago y el tipo de trabajo a realizar, pero esta acción que pretendía mostrar lo inhumano de la migración, tenía por requisito que los trabajadores que en ella actuaran, tuviesen sus papeles en regla, para evitar los problemas que dicha puesta en escena podrían traer consigo. Sierra se apoya en la institución para crear un cuestionamiento, ante el movimiento aparente de la ilegalidad, pero sin llegar a consolidarlo del todo.

De allí que, todo previsto y sin sorpresa ninguna el artista alquile un barco por una semana, un barco de carga portuaria de 20 metros, que “debía recoger en un punto a veinte personas que permanecerían ocultas en la bodega y hacer una ruta hasta otro no muy lejano empleando tres horas entre ida y vuelta. Las personas fueron conectadas en su mayoría en colaboración con la asociación Ibn Batuta de ayuda al inmigrante. Aún que en alusión al modo habitual de llegada de algunos trabajadores extranjeros se primo el origen nort-subsahariano, también se aceptaron dos trabajadores bolivianos y una trabajadora argentina que así lo solicitaron, se pagarían 4.000 pesetas, unos 20 usd., por las tres horas y se les exigía tener los papeles en regla para evitar problemas previsibles con la policía en un espacio público y en un

evento de fácil detección. La pieza era realizada con el soporte local quienes debían controlar la cantidad de trabajadores, su legalidad y la previsión de un seguro”¹²⁶

La estabilización institucional de *20 trabajadores en la bodega de un barco*, altera la vivencia, que puede poseer este tipo de desplazamiento en el que la vida pende del espacio donde se ubica, de los medios de subsistencia, de la desesperanza y de la inseguridad. La bodega del barco y los sujetos anónimos que en ella se encontraban transformaron la acción de una zona oculta, en un espectáculo lúdico en el que la misma prensa local intervenía.

El encierro y lo que este genero se desarrolló dentro una permanente contradicción, en la cual la ilegalidad se torno legal, lo angustiante en espectáculo, y los sujetos de cuerpos mercantilizados se transformaron en operantes de una acción que parecía explotarlos a aprovechar el pago por un trabajo sencillo y sin mayores requisitos, pues los participantes en segundo día de la acción sobrepasaron las expectativas fracturando los requisitos del artista, ya que si un principio la acción planteaba nacionalidades determinantes en el transcurrir de esta los inmigrantes marroquíes desplazaron este requerimiento.

Sierra concibió en esta acción una zona que fue desbordada por la zona misma, la inmigración presento dentro de la obra misma su presencia dentro de la megalópolis a la cual inunda calladamente, durante cinco días ciento de inmigrantes se presentaron y la acción fue suspendida aludiendo a las altas temperaturas y la posibilidad de un motín. La zona planteada por Sierra se fracturo a ella misma dentro de lo que el artista pretendía llevar a cabo, esta situación que escapa de la consolidación del espectáculo sucede debido a la mirada distanciada del artista, ante una zona en la que no se encuentra realmente inmerso, pues su condición de artista

¹²⁶ La información sobre la acción “20 trabajadores en la bodega de un barco” ha sido extraída del sitio web *Arte-mexico*, en: <http://www.arte-mexico.com/egurrero/sierra/200106.htm>. Este performance fue realizado bajo los parámetros de seguridad que imponían las instituciones locales, que incluía no sólo la legalidad de los trabajadores, el seguro, sino que también las cantidades de agua y hielo para soportar las altas temperaturas de la bodega del barco, al igual que el horario de la acción tomando la tarde como tiempo para la acción. De manera que lejos de representar la angustia a la que pueden estar sometidos los inmigrantes ilegales en este tipo de situación “20 trabajadores en la bodega de un barco” se convirtió en un espacio lúdico, donde se jugaba cartas y se cantaba. Al quinto día la acción fue cancelada bajo diversas razones: el exceso de trabajadores que acudieron a la cita, la presencia de varones marroquíes que acapararon por completo la acción desplazando a los demás inmigrantes mientras la organización apenas conseguía retener los nombres de los participantes. En realidad lo que sucedió se debió a la incapacidad de sostener una masa creciente de participantes y el miedo real que las personas encargadas del asunto por el gobierno local, fueran incapaces de contener este grupo laboral tradicionalmente asimilado en España con la delincuencia.

internacional le confiere la probabilidad de explorar espacios indeterminados por los discursos artísticos, pero esta puede alterarse a sí misma en la fuga de sus significados. *20 trabajadores en la bodega de un barco*, abrió el espacio de temor, de xenofobia, de ilegalidad, oculto dentro de las personas que acudían a tan particular evento. La seguridad inicial de un bienestar fue completamente dislocada ante una falta de un compromiso real que fue capitalizado por el espectáculo, que no evidenció las fuerzas que esta acción podría desatar. A pesar de todo lo sucedido en *20 trabajadores en la bodega de un barco* y las críticas que de esta acción pudiesen desprenderse, Sierra activa la zona de un espacio concebido como marginalidad, violencia, e ilegalidad.

Los proyectos del artista acuden de forma permanente a lo que pareciera no percibirse, y que finalmente trastoca y opaca las ideas de las sociedades, debido a que este zonista presenta el confinamiento, la humillación, la degradación que ocurre en cruzar de una zona a otra, de encontrarse siempre en borde de la realidad, en la nada donde los sujetos carecen de todo tipo de sentido. Las acciones de Sierra desestabilizan a sus observadores, los conduce a una denigración recíproca entre el sujeto que funciona como objeto de la acción y el observador que desconoce el hecho de estas acciones y de su intervención en el espacio artístico y social. El artista en esta dirección resignifica las zonas dentro de un espacio al que no pertenecen, muestra las contrariedades que estos representan, y rompe con los supuestos éticos de los colectivos asistentes, ante la opacidad de los mensajes.

La acción *Persona remunerada para limpiar los zapatos de los asistentes a una inauguración sin su consentimiento*, realizada en Marzo del 2001 en la Ace Gallery de la Ciudad de México, se determina en el desprendimiento de un sujeto de zona ubicado en medio del espacio artístico. Sierra ubica un niño de once años que limpiaba zapatos en una estación de metro, con la esperanza de obtener algún dinero, en medio del espacio artístico, este niño se encargaba de limpiar los zapatos de los asistentes a la galería, distorsionando por completo el concepto de este lugar y el sistema de pensamiento de las personas que acuden a estos sitios, contratado al igual que los otros sujetos utilizados por el artista, el niño es presentado de forma anónima, sorpresiva y Sierra –como escribe Fusco- postula que el precio de la supervivencia va más allá de abnegación, hasta la transformación del cuerpo en mercancía. Sierra en sus acciones presenta el drama de la ruptura de un bienestar inundado y sostenido por las zonas a las cuales el artista resignifica, en medio de un silencio que es consumido desde la distorsión de la realidad de la nada, hasta la presencia de un público ávido de

emociones que observan la angustia y transformación de las existencias en mercancías. Sierra irrumpe en las zonas, las observa distanciadamente, las utiliza, muestra lo oculto y lo expone, saca a la luz crudas realidades, como el trabajo infantil expuesto en una galería, donde ese niño trata sin consentimiento ninguno llevar a cabo su precario trabajo. Acción mediante la cual no sólo se manifiesta un contrato laboral, sino una presencia infantil que ha sido olvidada y que desaparece del bienestar institucionalizado, conduciendo a los espectadores a una mirada que degrada tanto al sujeto de la acción como al que la observa o se hace participe de ella.

Santiago Sierra presenta constantemente a las zonas, suspendidas, espectacularizadas, resignificadas, a través de su mirada, una mirada paternalista en cierto sentido, irónica o reflexiva, pues en su *performance* “*Muro de una Galería arrancado para ser inclinado a 60 grados del suelo por cinco personas*” realizado en la Galería Acceso A de Ciudad de México en mayo del 2000, el artista repartió un volante que decía: “Esta operación supone la aplicación de una actividad no necesaria(...) Desde el punto de vista del trabajador no existe la diferencia entre la utilidad y la inutilidad de sus esfuerzos mientras su tiempo sea remunerado”¹²⁷.

Es allí en esa remuneración, donde el artista actúa y acciona las críticas que dirigidas hacia el cambio del esfuerzo por el dinero, las cuales abren los cuestionamientos hacia las marginaciones, las dependencias, las zonas y sus ataduras con los centros de producción y a la vez de significación. Los mensajes de la gran mayoría de sus acciones nos hablan de una explotación que se ha tornado múltiple, una opacidad directa que desestabiliza y fragmenta las creencias de las sociedades, de los nómadas, de las sociedades globalizadas, donde los problemas pensados para las realidades periféricas se evidencian en cualquier territorio y donde las zonas realinean los límites de la significación del desarrollo y el progreso.

Sierra activa lo intangible, la nada que se oculta detrás de las apariencias, como autor intelectual de unas acciones, que colocan en evidencia los conflictos, los cuales no desaparecen en el momento en que el intercambio monetario se realiza y en el que sujeto se transforma en objeto de la acción. El mismo artista argumenta como

¹²⁷ La cita fue tomada de un fragmento de los volantes repartidos en la acción “Muro de una Galería arrancado para ser inclinado a 60 grados del suelo por cinco personas”. El fragmento completo presentado y repartido por Sierra habla de la inutilidad del trabajo, de su acción como autor intelectual de una supuesta explotación a la que acuden trabajadores subasalariados, y de la que el artista se ausenta durante su ejecución. La reseña de esta acción y de lo que en ella sucedió se encuentra en el texto “Crónica del sudor ajeno. Una acción de Santiago Sierra” de Cauathemóc Medina, ob cit p 3.

utiliza todo este espacio de intercambio irónico generalmente cruel, pues él explota la zona, la hace girar hacia lo institucionalizado, pero a la vez dice que “una cosa es planear la acción, otra cosa es hacer que la gente lleve a cabo las instrucciones. Me da mal rollo verlos”¹²⁸. De esta forma Sierra juega con una ambigüedad permanente, en acción y presentación, entre zona de silencio y espectáculo, su conciencia cierra los ojos en el momento de la humillación definitiva y la zona retorna de nuevo al silencio, para ser buscada y quedar de nuevo suspendida.

b) Adriana Varejão

La presencia de los discursos dominantes colonizadores o hegemónicos, ocultan las zonas que subyacen bajo ellas, las aprisionan bajo la normatividad de un aparente consenso de igualdad donde las construcciones extendidas de las megalópolis, encubren la realidad de una nada que no se presenta en una primera visión. La zona aprisionada, oculta, debe ser diseccionada y mostrada en medio de la rasgadura de lo normativizado, de la ilusión que este ha producido como estructura poder, la cual ha creado una indiferencia ante lo borrado y la única forma de lograr despertar el interés en esta indiferencia –según Lyotard- es en la conservación de un valor que se consolida en la manera en que se presenta una estética nacida de la angustia, de la ausencia de las zonas suspendidas entre su otra parte y nuestro aquí.

Esté espacio de suspensión angustiante, permite que las zonas se abran paso dentro de la violencia de la ruptura y de la fragmentación de la unicidad, que tiende a abstraer el mundo en dos dimensiones, inaugurando el poder de la una nueva ilusión, en el cual la zona aparece dentro de la laceración de la unicidad construida, de un *trompe-l'oeil*, que vuelve mágica su presencia y que encuentra en el sueño –la irrealidad misma- en la exactitud minuciosa de la imagen –como escribe Jean Baudrillard-.

El poder de la ilusión de la abstracción de las zonas se conjuga en la presentación de lo ocultas, de lo interior, de sacar hacia a la luz los traumas

¹²⁸ Cauathemóc Medina, ob cit p 3. La afirmación a la que hacemos referencia proviene de las argumentaciones que Sierra realiza sobre sus acciones, de las cuales el artista se ausenta, y son otros los que tienen que tomar la decisión sobre la finalización de estas, el trabajo inútil se confunde con la intención del artista, pues él utiliza a una serie de sujetos que la verse perdidos dentro de un sin sentido se califican a sí mismos de idiotas. Las observaciones del producto final de estos trabajos, como muros derribados, líneas tatuadas sobre series de espaldas anónimas y con requisitos establecidos sobre la condición marginal de sus existencias, nos hablan de un minimal, de una antiforma, plasmada y realizada en el esfuerzo y en la corporeidad de otros cuerpos que se prestan para su ejecución.

ocasionados por los discursos dominantes y lo que subyace bajo los bienestares, como elementos ausentes que se convierten en carne, en vísceras expuestas, ante las cuales “somos incapaces de enfrentar el dominio simbólico de la carencia(...) sumergidos en una desilusión desencantada de proliferación de imágenes(...) En un mundo condenado a la indiferencia”¹²⁹, que no patentiza lo que ha quedado bajo el inmediato consumo de imágenes, de simulacros ilusorios, que son fracturados desde las zonas donde las ilusiones se tornan realidades des-representacionales en medio de la abstracción que arranca lo oculto de lo real, de un destino desafortunado, que dota de sentido a una esfera de la cultura lejana a la idea de los consensos.

Los desprendimientos de lo enmascarado por los discursos hegemónicos; la sujeción corporal y la violencia carnal que sirven de base a las ideas del progreso y la civilización, la suspensión entre aquí y allá, y su realidad de zona, aparecen representados como elementos de existencia en los campos pictóricos artificiosos y engañosos, que la artista brasileña Adriana Varejão, residente en Río de Janeiro, realiza al fracturar y lacerar los lienzos que nos muestran una visceralidad latente bajo los mosaicos de cerámica, que al ser expuestos en su interioridad se transforman en espacio abiertos de abyección. La pintura funciona como medio de una ilusión exacerbada, para presentar la zona que se moviliza entre el poder y el dominio, entre el espacio de disección y la apoteosis de los olvidos atrapados que emergen en estos campos pictóricos en toda su expresión.

Varejão utiliza la tradición de la pintura barroca brasileña como referente propio, en la que los mosaicos tradicionales portugueses son narrados como poder de dominio colonial y los cuales muestran algo que se encuentra más allá de las apariencias. La artista en ellos deja “literalmente al descubierto lo que ella sugiere, y yace bajo la superficie de la obra de arte, y la vida aplastada por debajo de los edificios europeos, impuestos sobre un pueblo. Varejão disecciona brutalmente los

¹²⁹ Jean Baudrillard: *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998, pp 17-18. La ausencia para el autor significa el espacio de nacimiento de las fuerzas y el poder. Baudrillard afirma que con la modernidad perdimos la idea de que la fuerza está en la ausencia, que de la ausencia nace el poder. Ahora nos encontramos por el contrario, queremos acumular, acrecentar, agregar cada vez más, y ya somos incapaces de enfrentar el dominio simbólico de la ausencia. Por eso mismo estamos sumergidos en una especie de ilusión inversa, una ilusión desencantada: la ilusión material de la producción, de la profusión, la ilusión moderna de la proliferación de imágenes y pantallas.

plácidos y aparentemente encantadores atributos físicos de la colonización”¹³⁰. La pintura de Varejão nos conduce por el camino de una trampa visual que nos atrapa en medio de una ambigüedad representacional que explora los traumas dejados por los procesos de dominio y su normatividad; de ellos la artista arranca la superficie para llevar a estados paranoicos las contrariedades que yacen sepultadas bajo los emblemáticos mosaicos representativos de las formas coloniales brasileñas, para dejar escapar las zonas que perdieron sentido ante nuevos procesos de significación.

Obras como *Mosaico en carne viva* de 1999, nos muestre un efecto desconcertante por medio de la utilización de la pintura. La superficie de esta pieza realizada en madera, poliuretano y óleo, revivifica el concepto de una realidad ilusoria, abstracción de está en dos dimensiones, de las que se desprende su interioridad para dejarnos ver lo que ella oculta. La pintura se convierte en artificio, un efecto engañoso que abre el camino de una realidad reeditada, bajo la imposición. El mosaico realizado bajo el cuidadoso tratamiento de la pintura en óleo, abre sus entrañas para mostrar los cuerpos lacerados que sostienen su imagen, la zona oculta aparece en el desgarramiento de la superficie normativa que ha sido llevada a extremos tensionales, en los que la opulencia de las carnes tratan de deconstruir lo social, lo cultural, y lingüístico implícito en las posibilidades de la representación.

Mosaico en carne viva, rompe con la estructura tradicional de la pintura bidimensional, pues al abrir sus entrañas, la artista ubica otro campo de representación, para revelarnos lo que se nos pasa inadvertido. La pieza gira su interioridad, la hace real y se convierte –como escribe Issa María Benítez Dueñas- en pintura servida en crudo, lejos de todo espacio ilusorio de lo real, Varejão experimenta con las contingencias de la realidad pictórica, pues la artista “acuchilla los azulejos portugueses que cubren su patria brasileña, revelando la ingente vida callada bajo la superficie. En esta gran pintura esculpida típica de Varejão, la madera cubierta con el lienzo soporta las ricas complejidades y la reluciente superficie de baldosas azules y

¹³⁰ Mary Schneider Enríques: “Adriana Varejão”, en: *ArtNexus*, nº 36, 2000, p 140. Las pinturas e instalaciones de Adriana Varejão -según la autora- enfrentan al espectador con la realidad detrás de la apariencia, en términos visuales y culturales. La artista parte del artificio por medio de los cortes que realiza en esa realidad aparente y en la cual la pintura funciona como el mejor medio de expresión y de simulación. Las piezas de la artista abren las capas de baldosas sobre los cuales ondula el peso de sangrientos órganos y viseras.

blancas”¹³¹. Vísceras y pintura se unen en un solo espacio de apariencias, zonas y dominios, lugar donde se manifiesta y se representa lo oculto, lo interno, en el poder de “arrancar de lo real –la ilusión del arte- para inventar otra escena, que se opone a lo real, la ilusión que inventa otro juego y otras reglas para el juego, que materialice los confines de la nada, en rematerialización de sus desechos”¹³², Varejão parte de la utilización de la técnica pictórica dentro del arte contemporáneo internacional, ubica un acento distinto a una técnica tradicional, exacerbando a la pintura para extraerla de la nada, del desecho, un señuelo que inventa y recrea realidades superpuestas sin aparente identificación. Los mosaicos pintados por la artista arrancan de la realidad el poder de una cultura sobre otra, no simulan presentan la ambigüedad de la sobreposición, y son los mosaicos los que se encuentran sostenidos sobre la corporeidad de las vísceras olvidadas, bienestares sobre traumas, ciudades sobre zonas.

Las apariencias ocultan las zonas, espacio presentes de los no quiere hablarse, opacidad que Varejão explota al acuchillar las superficies armónicas de las paredes que confinan los órganos de las existencias, *Sin título* de 1999, nos traslada de nuevo a la ruptura de los espacios normatizados. La obra realizada en madera, aluminio, poliuretano y óleo, abre de nuevo la interioridad de las identificaciones. Esta vez Varejão no recurre a la narración de los mosaicos tradicionales portugueses y su poder colonizador. La artista nos ubica en medio de un espacio contemporáneo, en el que aparece la vida que subyace bajo las formas visuales dominantes. Varejão se implica en la utilización de limpios y simples mosaicos azules de un minimal dislocado, dando paso a un proceso en el que la limpieza y la sobriedad de las formas realizadas pictóricamente, muestran lo que oculta a uno en su materialidad y que devela el otro en su supuesta simplicidad.

¹³¹ Idem. p 140. La pintura de Varejão abre laceraciones profundas que muestran vívidas y brillantes viseras y sangres rojas que emergen de los engañosos lienzos, que muestran la sutileza de una hacedora que posee grandes propiedades miméticas para distorsionar la visualidad del observador. Varejão sorprende con sus laceraciones, llevando al límite el campo pictórico en la representación del cuerpo social herido.

¹³² Jean Baudrillard: ob cit pp 18-22. La pintura posee la posibilidad de arrancar al mundo real una parte de él y de convertirla en nueva realidad, nuevas normas, nuevas escenas, nuevas ilusiones. Perdida la posibilidad de realizar esta operación es difícil –argumenta autor- hablar de la pintura, pues ya no hay nada que ver, pues pierde su inmanencia y se convierte en inmaterial. El problema es está en materializar en los confines de la nada, esa misma nada, y en los confines de la indiferencia general, regirse de las reglas misteriosas de la indeferencia, con las cuales puede arrancarse de lo real la invención de otros juegos, que vayan más allá de la simple fabricación de imágenes que hacen posible la cancelación de una y otras.

La sobreposición de ambos espacios, materialidad y simplicidad convierten a esta obra en corporeidad arrancada de la realidad, un nuevo juego de significantes, en un *trompe-l'oeil*, un efecto engañoso que desprende capas ocultas de la significación y del sentido de tan abyecta representación. *Sin título* juega con las formas limpias que se desvanecen y pierden importancia bajo la formación de lo informe como nueva esfera del sentido, sin fronteras, ni límites. Las vísceras representan fragmentos, formas abyectas que sólo significan lo que ha quedado atrapado bajo la formalización de los discursos. Expuestas en su opulencia son concebidas “como un elemento que la misma forma ha creado, como una posibilidad que esta dentro de ella, en su seno, que la complementa y, al unísono la erosiona en su interior. Algo que participa de ella pero que ya es diferente, y que no podría probablemente dejar de ser lo que es.”¹³³

Los lípidos mosaicos literalmente acuchillados por la artista muestran la interdependencia de lo oculto y lo expuesto, ambas se han generado a sí mismas y la crítica funciona en la exposición visceral de lo que ha quedado oculto en la representación de una relación transgresiva del dolor –como escribe el teórico español José Miguel Cortés-. Las zonas atrapadas no poseen límites, pues la artista disecciona sólo en parte estos mosaicos, inmortaliza los desechos de la nada, en los que la indiferencia debe detenerse ante la exacerbación de lo real, que oculta y devela nuevas e inquietantes formas, a través del campo pictórico en el que Varejão insiste en la metáfora sobre la ‘carne de la pintura’ y donde detrás de la pintura hay más pintura: efecto, truco, trampa –como esgrime Issa María Benítez Dueñas-

La artista hace efectiva la relación que participa entre lo que es y lo que ya no podría dejar ser, a través de la trampa visual, que tiende en las paredes y que erosionan el interior de los discursos, y donde sus obras tienden a representar “a los mosaicos de baño de cualquier casa, de cualquier hotel, (...) alineados manualmente. Estas imágenes que reproducen uno de los paradigmas de la higiene occidental –baños limpios e impolutos como los de cualquier publicidad de amoníacos,

¹³³ José Miguel G. Cortés: *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, Valencia, Direcció General de Museus i Belles Arts, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1996, p 65. Las argumentaciones dadas por el autor se siguen los escritos de George Battaille, el cual propone la utilización del término informe, pero no como algo opuesto a la forma, sino como un elemento que la misma forma ha creado. Obras como las de Adriana Varejão se acogen a esta calificación pues las zonas expuestas por la artista en tanto a la vida que subyace bajo lo normatizado, narrado en sus paredes de mosaico, han borrado las diferencias, una y otra en su sobreposición son interdependientes, en ellas -tomando las argumentaciones de José Miguel G. Cortés- las diferencias se han borrado, las distinciones obliterado y se nos muestra una relación transgresiva del dolor y del placer donde lo informe (aquello que no tiene fronteras ni límites definidos adquiere significación.

desinfectantes y detergentes con aroma a pino-, han sido brutalmente fracturadas y laceradas, para mostrar la carne que habita en su interior, una carne por lo demás jugosa y opulenta”¹³⁴. Varejão permanentemente acude a las muestras transgresivas del dolor, a las zonas no mencionadas en el registro de las situaciones y a la interdependencia que se produce en el poder y los espacios que se estructuran bajo estas. Los paradigmas dominantes representados en sus limpios mosaicos, “disfrazan las cosas para ocultar lo que son. Pero la ilusión del mundo es la manera que tienen las cosas de ofrecerse para lo que son, cuando no lo son en absoluto”¹³⁵. De allí que la artista revele las apariencias de los paradigmas occidentales que se sostienen en la sujeción de otras realidades, que se vuelven apariencias contra su realidad –como escribe Jean Baudrillard-; pues los límpidos mosaicos que llaman la atención sobre su higiene, son arrancados abruptamente para dar paso a los conflictos, ofreciéndonos la cara de lo que realmente no muestran en sus apariencias.

La obra *Ruina de Chacina* (Ruina de Charque) del 2001 acude al igual que otros de los campos pictóricos de la artista a la evidenciación de las zonas de dolor y trauma, zonas de las que la artista se apropia para mostrar el sentido de los que no contaban para nada, en medio de un espacio donde los opulentos órganos manifiestan un lugar de habitación que se hace y se deshace en medio de las narrativas dominantes y su prolongación en tiempo.

Ruina de Chacina (Ruina de Charque), extiende los discursos normativos, la limpieza de las formas colocadas sobre la vísceralidad de un espacio que subyace bajo ellos, y en el que ya no existen las afueras, uno sobre otro, interdependientes, pero la opulencia de los órganos, complementa y a la vez erosiona lo expuesto como superior. Varejão activa las zonas en medio de una ilusión que descarna los límpidos mosaicos de esta ruina, respondiendo con un artificio que distorsiona los sentidos,

¹³⁴ Issa María Benítez Dueñas: “Adriana Varejão”, en: *ArtNexus*, nº 47, 2002, p 45. Las obras de Varejão manifiestan una preferencia hacia la utilización de los mosaicos y la carne. Si anteriormente la artista había trabajado diversas instalaciones en las que incluía el motivo de los mosaicos tradicionales portugueses, o había realizado pinturas de género que escondían detrás de su candor los músculos, la sangre y las vísceras de las que están hechas, en las obras actuales apuesta por el maridaje entre ambos elementos al precio de poner en evidencia que se trata estrictamente de una representación pictórica, un puro *trompe l’oeil*.

¹³⁵ Jean Baudrillard: “La ilusión radical”, en: *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1997, p 31. Según Baudrillard: Hay que devolver su fuerza y su sentido radical a la ilusión, tantas veces rebajada al nivel de una quimera que nos aleja de lo verdadero: de aquello con que disfrazan las cosas para ocultar para ocultar lo que son. Pero la ilusión del mundo es la manera que tienen las cosas de ofrecerse para lo que son, cuando no son en absoluto. En la apariencia, las cosas son tal como se ofrecen. Aparecen y desaparecen sin dejar traslucir nada. Se pliegan sin preocuparse por su ser, y ni siquiera por su existencia.

“una fantasmagoría de los trasmundos, de los cuales el último y más sutil es la síntesis artificial de éste, con la ilusión superior de nuestro mundo”¹³⁶, pues la artista sobre la ilusión de una narrativa objetual construye dos realidades contradictorias, las sintetiza, por medio de un golpe de inverso que hace surgir la insignificancia de la nada, sobre lo visible de la nada –como escribe Baudrillard-, para mostrar lo informe de una zona que genera el sentido de otras. La realidad informe de Varejão se desprende de lo que los mismos mosaicos han creado, un espacio sin restricciones, pues sus obras nos trasladan a distintos tiempos, a historias diversas, en medio de una teatralidad artificiosa, ilusión que sintetiza las dependencias entre zonas y normas, ante el desbordamiento de las carnes, que pretenden observa a la pintura como cuerpo social, en los traumas que este posee en las ideas de bienestar, civilización y desarrollo, ante una serie de metáforas en las que la artista narra desgarradoramente, un caminar denso, de pintura como tatuaje, de historia como ficción, de lenguaje como descomposición, de cultura como trituración, de mar como distancia, de edificio como piel, de artista como cirujano.”¹³⁷

Varejão actúa desde puntos de las zonas, desde la pintura, desde los artificios, para construir un lenguaje desconcertante en permanente cruce, piezas como *Ruina de Chacina* (Ruina de Charque), *Sin Título o Mosaico en carne viva*, evidencian la mirada de una zonista que arranca lo oculto de las historias, lo que estas han cubierto bajo la superficie, y que aparecen como fantasmagorías viscerales bajo esas pieles coloniales o contemporáneas ubicadas por las artista y las que ella misma se refiere como memorias provocativas. Varejão corporiza las zonas en su carnalidad abyecta, juega con los tiempos y con las imágenes que identifican las historias, y que -como esgrime la misma artista- las vísceras expuestas a través de su espesor tratan de mostrar su existencia, su dolor y su sexualidad. Una apuesta hacia lo informe como

¹³⁶ Idem. p 33. Para Baudrillard la ilusión es indestructible. El mundo tal cual es -que no es en absoluto el mundo real- se oculta perpetuamente en la investigación del sentido, provocando la actual catástrofe del aparato de producción del mundo real. Eso es tan cierto que no se combate la ilusión con la verdad –sería la ilusión redoblada-, sino con una ilusión más elevada. Sólo puede responderse a la fantasmagoría de los trasmundos, de los cuales el último y el más sutil, es la síntesis artificial de éste, la ilusión superior.

¹³⁷ David Barro: “Adriana Varejão” en: *Lápiz*, nº 175, 2001, p 84. La obra de Varejão se encuentra de una pintura que el autor califica de tradicional, pero que se encuentre llena de metáforas y problemas que provocan el aturdimiento, que no dejan indiferente. En su obra la artista muestra el carácter sexual, el contraste entre lo cálido y lo frío, entre la geometría y el caos, pero siempre es lo íntimo, la materia y el cuerpo. Varejão transmite historias: de pintura, de Brasil...; de su contaminación extrapolamos el mundo moderno, nuestra existencia. La lograda carnalidad pictórica de sus trabajos nos podría remitir a Goya, o incluso a Bacon, también a las ruinas del grupo arquitectónico SITE; pero aquí la arquitectura no está presente, pierde su condición, se convierte en carne.

lugar de sentido donde las zonas ya no podrían significarse sin el otro, algo que difiere pero que depende, un espacio de trauma que emerge en medio de lo impuesto con derecho a ser significado.