



Espacialidades desbordadas¹

Jesús Segura-Cabañero²; Toni Simó-Mulet³

Recibido: 26 de enero de 2015 / Aceptado: 25 de abril de 2017

Resumen. El presente artículo parte de los paradigmas teóricos de la nueva geografía espacial en constante diálogo con el contexto, el lugar y las temporalidades inscritas en ellos. La conexión de estos conceptos y su espacialización en las producciones artísticas actuales se configuran hoy como una de las epistemologías fundamentales en la reflexión crítica sobre arte contemporáneo. Presentamos un artículo de investigación centrado en la nueva constitución de la espacialidad temporal, bajo el nexo de la performatividad como línea argumental, que cartografía nuevos espacios, teorías y producciones artísticas conectadas entre sí. Para ello habilitamos tres líneas de actuación que definimos y exploramos en el texto: El espacio anacrónico, heterocrónico e invasivo, cuyo contraste y debate en sus complejidades cuestionan el constructo espacial de la modernidad y desarrollan intervenciones utópicas en proceso que configuran nuevos espacios-tiempos.

Palabras clave: Espacio; tiempo; contexto; lugar; performatividad; arte contemporáneo.

[en] Overwhelmed Spatialities

Abstract. This article begins with the theoretical paradigms of the new spatial geography in constant dialogue with context, place and temporalities inscribed on them. The connection of these concepts and their spatialization in current artistic productions are configured today as one of the fundamental epistemologies in critical reflection on contemporary art. We present a research article focused on the new constitution of the temporal spatiality under the nexus of performativity as storyline, that map new interconnected spaces, theories and artistic productions. So we enabled three lines of action which we define and explore in the text: The anachronistic, heterochronic and invasive spaces, in which the contrast and debate in its complexities question the spatial construct of modernity and develop utopian interventions in process thus shaping new spaces-times.

Keywords: Space; time; context; place; performativity; contemporary art.

Sumario. 1. Introducción. 2. Lo contextual en el arte: estado actual de la cuestión. 3. Espacios desbordados: anacrónico, heterocrónico e invasivo. 3.1. Espacio anacrónico. 3.2. Espacio heterocrónico. 3.3. Espacio invasivo. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Segura-Cabañero, J; Simó-Mulet, T. (2017) Espacialidades desbordadas. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(2), 219-234.

¹ El Espacio Articulado: Contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual". HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER), dentro del "Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Proyectos de I + D, del Ministerio de Economía y Competitividad" del Gobierno de España.

² Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia (España)
E-mail: jeseusegu@um.es

³ Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia (España)
E-mail: simo@um.es

1. Introducción

La pertinencia de este texto se enmarca en el conjunto de investigaciones desarrolladas en el proyecto de investigación “Temporalidades de la imagen: heterocronía y anacronismo en la cultura visual contemporánea”, dentro de la modalidad de proyectos I+D+I del ministerio de Economía y Competitividad (HAR-2012-39322). Dicho proyecto cartografía las principales problemáticas derivadas de lo que se dio en llamar “giro temporal” y “giro espacial”. Presentamos aquí una síntesis de los resultados de esta investigación centrada en la nueva constitución de la espacialidad temporal. Haciendo hincapié en el concepto de “performatividad” como línea argumental que define nuevos espacios, teorías y producciones artísticas conectadas entre si y que se desarrollan sobre un análisis micropolítico.

En las últimas décadas la espacialidad y el contexto junto con la idea de la temporalidad se han convertido en unas de las preocupaciones centrales, tanto de la cultura visual como de las metodologías de análisis de la producción y la práctica procesual artística. La puesta en crisis de la espacialidad contemporánea a través del “giro social y espacial” la heterocronía, el anacronismo y la globalización de las prácticas y análisis críticos del arte contemporáneo se configura hoy como una de las estrategias fundamentales en el mundo del arte, en los productos de cultura visual y también en la teoría, historiografía y reflexión sobre las Bellas Artes. Se presenta, a nuestro modo de ver, como una de las cuestiones centrales para entender el presente en el que nos movemos y desarrollamos. Una cuestión fundamental que, sin embargo, aún no ha sido elaborada completamente, y cuyas implicaciones históricas, sociales y políticas están en constante desarrollo.

¿Qué es producir espacio? ¿Es el espacio un constructo ideológico? ¿Cómo se produce espacio atendiendo a las demandas sociales? ¿Por qué surgen espacios “otros” que cuestionan la hegemonía de los ya existentes? Todas estas preguntas son recogidas en los años setenta por Henri Lefebvre (1991) y Manuel Castells (1974) en su producción teórica, para articular modelos discursivos espaciales donde la construcción del espacio es siempre política; y viene dada por una lucha de poderes donde se lleva a cabo una redistribución espacial del tiempo como paradigma de una nueva producción del espacio. Sin embargo, este orden del tiempo y el espacio diferente, en diferido, viene dado por su experimentación sensorial con el fin de reconciliar el espacio mental y el espacio real.

Lo que Lefebvre y Castells apuntan es la fractura del tiempo lineal y monocrónico impuesto por la modernidad, para articular un tiempo “otro” que produzca espacios de interlocución. Los modos de producción de la modernidad generan su propio espacio-tiempo y activa las relaciones sociales sobre una vida colectiva cuyas experiencias y conocimientos están adscritos a una precariedad vivencial. Evidentemente, esta organización del espacio centralizado o como ha apuntado David Harvey (2006) esa producción social del espacio y el tiempo obedece al capricho y voracidad del capitalismo, cuyo fin último es la perpetuación de su hegemonía y su consecuencia más directa es la producción del sujeto social alienado. Sin embargo, será Edward Soja (1996) quién más activamente desvele los intersticios espacios-temporales impuestos por la modernidad histórica en las formaciones geográficas actuales y sus consecuencias en las formaciones etnográficas.

Una gran contribución a la ruptura de esta organización geográfica heredada del modernismo son las manifestaciones artísticas, que incorporan subversivamente

incursiones furtivas. Alterando los ritmos del espacio y del tiempo capitalizado a través de búsquedas de modelos de experiencias espacio-temporales alternativas como diferencia subjetiva. En este sentido, no debemos perder de vista que el arte moderno surge, tal y como han observado autores como Juan José Sebreli (2002) o Eduardo Subirats (1997), contra la modernidad que propugnó la Revolución Industrial. Y la vanguardia será el epítome de esta resistencia durante la primera mitad del siglo XX (Bürger, 1987). Durante los años sesenta y setenta, con la recuperación de las vanguardias ignoradas en el discurso oficial del arte moderno que abanderaban Greenberg y la crítica formalista, se produce una reapropiación del tiempo como concepto central de la práctica artística (Foster, 2001). Rosalind Krauss, en su libro *Pasajes de la escultura moderna* (2002), observaba la represión de este elemento en las historias del arte moderno y reivindicaba una visión del arte moderno capaz de valorar el tiempo real, el proceso o la duración de la experiencia perceptiva. Sentando las bases para una experimentación sensorial que formulaba esa reapropiación del tiempo. Esta presencia del tiempo como generadora de producción espacial en el arte de los sesenta y setenta, ha sido especialmente estudiada por Pamela Lee (2004). Para Lee gran parte de los experimentos artísticos como el arte de acción, el arte procesual, el Land Art o parte del arte conceptual, en el fondo se relacionan con una recuperación del interés por la cuestión de situar la redistribución de la temporalidad en el espacio.

Esa misma redistribución del tiempo también ha sido observada por otros teóricos (Jay 2003), en lo performativo o el Situacionismo, y como oposiciones al sentido capitalizado de la experiencia moderna, tal y como han apuntado autores como Antonio Negri (1982) o Boris Groys (2010).

Nuestra hipótesis de partida se fundamenta en que las “intervenciones contextuales”, dentro de las prácticas artísticas actuales, se han erigido como garantes de un arte participativo construido en coexistencia con el espectador, el visitante o simplemente el observador activo. Este será capaz de transformar los usos sociales del espacio y otorgar formas de pensamiento para modificar sus funciones político-sociales. Ese espectador emancipado que mencionara Rancière (2010) incorpora la performatividad espacial como uno de los vectores activos de esa emancipación. Y la atención a este problema abre el debate acerca de la espacialidad y la contextualidad en el tiempo presente, global y múltiple. Se trata en última instancia, de esclarecer un problema acuciante de la contemporaneidad, que se juega precisamente en ese choque de espacios alterados que hemos denominado las “espacialidades desbordadas”.

2. Lo contextual en el arte: estado actual de la cuestión

La genealogía artística de estas preocupaciones espaciales y contextuales se encuentran alrededor del concepto del site-specific que desarrolló todo un material discursivo que cuestionaría no sólo el objeto de arte, sino el espacio en que operaba y el diálogo con el contexto en que se insertaba. Es pues, esta preocupación para asignar una relación física, social y cultural (una relación real de lugar concreto) a la práctica artística de finales de los años sesenta y setenta la que pone de manifiesto las contradicciones entre la obra de arte autónoma y autosuficiente, y la conquista del espacio (público, privado, territorial, etc.) de las nuevas propuestas artísticas incipientes de aquél momento: el Land Art, Minimal Art, Arte público, Body Art, Happenings, etc, donde una de sus características fundamentales es la manera especial de relacionar la obra de arte con el

lugar. Así, artistas como Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Morris, Robert Smithson, etc, cuestionaron la “inocencia del espacio” (Kwon, 2004, p. 13) y su punto de vista único y universal. Y, de este modo, concibieron el espacio como una estructura cultural definida por las instituciones. El espacio, pues, deja de ser neutral y universal para implicarse en su condición social, cultural e histórica.

Con la destrucción de las fronteras espaciales de la galería y el museo, en definitiva del espacio limpio, neutral, aséptico por parte de estas corrientes artísticas, nos situamos en la lógica del “Spatial Politics” (la política espacial), según la definición de Rosalyn Deutsche (1996). Su escenario preferente será la ciudad, pero también el espacio entendido como territorio, mapa, lugar, pasaje, etc. De esta manera convergen en la conquista del espacio (básicamente de la ciudad), diversas propuestas artísticas, entre ellas el denominado arte público, y un grupo heterogéneo de propuestas que podríamos agrupar bajo el epígrafe de *site-specific*. Todos tienen en común el hecho de situar sus procedimientos artísticos en un diálogo o problematización de la obra de arte con el lugar, el espacio y el tiempo. En este sentido la noción del lugar comienza a expandirse desde el espacio literal del arte a la condición física de una específica localización. Comienza a fermentarse aquí el concepto de geolocalización y por ende el de geopolítica.

Lo contextual como inclinación artística, ha sido propuesto destacando la inserción de estos preceptos en corrientes marginales del mercado del arte, que justamente cuestionaban la relación productiva del arte con las instituciones, espacios expositivos y la autoría individual del hecho de hacer arte. Así Paul Ardenne (2006, p. 71) define en su libro *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* una aproximación a lo contextual, partiendo de la superación del arte como principio meramente visual y de las formas tradicionales de autoría y producción artística. De la misma manera se expresa Claire Bishop en su texto “The social turn” (2006, p. 80) en el que elabora la expansión del campo de acción artística en las fronteras de lo social-contextual, conectando con las teorías del arte relacional de Nicholas Borriaud (2002, p. 37) de mediados de los 90. Bishop nos habla de la auscultación de los lazos sociales que crea una determinada realidad, y del sacrificio de las ideas estéticas y del idealismo romántico en el arte comprometido socialmente.

Como una “nueva vanguardia”, utiliza el compromiso político, cultural y social para desmaterializar el sentido y la producción del arte, remarcando así su idea de auspiciar las situaciones sociales a una forma de combatir el capitalismo triunfante, también en el mundo del arte, haciendo énfasis en el “proceso por encima del producto” (Bishop, 2006, p. 80). El cometido de estas actitudes artísticas transcurre sobre los supuestos de colaboración y intercambio de ideas que vienen fomentadas por la reflexión y experiencia de los encuentros y situaciones sociales en un marco concreto. Se trata, entonces, de cuestionar la autonomía y el espacio elitista del arte mediante la desmaterialización, el diálogo y el compromiso político en los espacios públicos donde se generan los vínculos sociales. Utilizando a menudo la estrategia del *reenactment* según como lo describe Simon Critchley (2010a, pp. 5-6) en el sentido literal del término, donde se rearticulan y reactualizan las demandas históricas de los artistas de vanguardia, y donde se planifica de manera paródica y obsesiva las reconstrucciones de los lugares comunes de la crítica social y política.

Critchley lo expresa comparándolo con la aparición de la última vanguardia del situacionismo y el *detournement*, en donde “El modo dominante para abordar una

experiencia de lo común es a través de la estrategia de reconstrucción” (2010b, p. 71). Una de las características destacables de este giro social-contextual es la intervención del lugar como contenedor de potencialidades discursivas y estéticas, en el que se generan complicidades e identificaciones por parte del artista. Miwon Kwon ha definido las teorizaciones sobre el lugar en su celebrado texto *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity* (2004, p. 39) donde relata la genealogía del site-specific art y el cambio paradigmático del arte a partir de los 60 y 70 en su inserción del contexto y el lugar como elementos funcionales del arte de neovanguardias.

La imbricación de los artistas con el contexto y el lugar tendría pues consecuencias en la forma de entender la manera de hacer y pensar el objeto del arte. Los paradigmas de un arte posautónomo necesitaba de una hibridación de lenguajes, de una heterogeneidad enunciativa. Así, la posición en el espacio y el contexto forman parte de lo que se ha llamado el “giro espacial” (Warf, 2008, p. 17) dentro del debate espacio temporal en el que las implicaciones sociales y políticas se tienen en cuenta a partir del posestructuralismo y los debates de Laclau (1990). En este debate espacio-temporal en lo contextual, se introduce la reflexión e inspiración de los sistemas y culturas adquiridas en nuestra memoria desde la crítica a la espectacularidad o la crítica al emplazamiento. La búsqueda de estos lugares o situaciones ha sido definida por Claire Doherty como “los Nuevos Situacionistas” (2004, p. 36).

Del mismo modo, la alteración de los ritmos presentes en la espacialidad de un contexto asumen una suerte de resistencia que genera un campo de conflictos temporales (Obirst, 2010). Estos conflictos han sido estudiados por diversos autores como Daniel Birbaum (2005), Nicolas Bourriaud (2004), Kate Mondloch (2010), Néstor García Canclini (2009 y 2010), Mieke Bal (2007) o Georges Didi-Huberman (2006, 2009 y 2010) para habilitar maneras de pensar la temporalidad como una multiplicidad de relaciones, donde la linealidad monocrónica impuesta por el modernismo ha sido suprimida.

3. Espacios desbordados: anacrónico, heterocrónico e invasivo

El eje medular de la investigación pretende conjugar los estudios contextuales actuales y las investigaciones de las nuevas cronologías del presente, para configurar y definir una espacialidad que permita debatir en torno a su estatuto funcional. Estos significados en debate, desarrollan políticas de visibilización e invisibilización del espacio como elementos fundamentales de identificación y concreción de los mismos. Igualmente, lo que se dio en llamar el “giro espacial” desestima la noción de espacio como algo dado y estático en favor de cualidades dinámicas susceptibles de configurar otros usos del espacio: políticos, económicos y sociales. En este sentido incorporamos a nuestra investigación una cartografía de espacios que hemos denominado “desbordados”, y mediante las intervenciones artísticas que vamos a debatir se cuestionarán los usos sociales de estos espacios.

El problema de entender la contemporaneidad en la obra de arte se basa precisamente en esa colisión de los espacios y los tiempos, que son alterados debido a sus contextos y a sus prácticas procesuales. De modo que, una de las aportaciones fundamentales de esta investigación será la puesta en conjunto de estos usos contextuales del espacio y las temporalidades en prácticas contemporáneas del arte. Partiendo del cuestionamiento

de la historiografía tradicional y que apuestan por un sentido trastornado del lugar, el espacio, el tiempo y el contexto.

Una primera cartografía de esta investigación se constituye como análisis micropolítico y está atravesada por las tesis teóricas formuladas y las producciones artísticas ejecutadas. Lo que intentamos es sistematizar las geografías de la performatividad dentro de una clasificación de espacios: anacrónico, heterocrónico e invasivo.

3.1. Espacio anacrónico

Concretamos el espacio anacrónico como el que desarrolla intervenciones artísticas que decodifican la obsolescencia de un espacio y su estatuto mutable, para articular modelos espacio-temporales que dialogan entre pasado-presente y futuros posibles, reescribiendo una nueva funcionalidad histórica del lugar. En este sentido es interesante destacar el anacronismo simbólico y representativo detectado tempranamente por Warburg en las obras de arte renacentistas, de motivos arcaicos, primitivos, irracionales y religiosos no modernos, (Didi-Huberman, 2009). Así, los discursos de la memoria del lugar han sido ampliamente tratados para el propósito de este estudio por Andreas Huyssen (2003) con su profundo estudio de los palimpsestos urbanos. Henri Lefebvre (1991) y sus tesis en torno al fin de la inocencia del espacio. Dylan Trigg (2012) y sus espacios embrujados, y Pierre Nora (2002) con sus teorías de la memoria y la historia de los lugares. Estos procedimientos histórico-artísticos desarrollados en estos espacios “des-historizados” incorporan una temporalidad anacrónica. Entendiendo como espacios “des-historizados” aquellos que han sido sustraídos de su cualidad histórica para generar modelos históricos, espacio-temporales alternativos que contravienen la historia oficial, lineal y monocronica. Es decir, aquellos espacios donde se ha versionado distintos modelos históricos de interpretación de la misma.

Nos ocupamos aquí atendiendo a la línea argumental de “lo performativo” de los estudios del espacio desarrollados por Dylan Trigg, donde la confluencia interdisciplinar de filosofía, geografía, arquitectura, diseño urbano, y estudios ambientales ofrece una intervención que hemos llamado “anacronismo performativo” y que conecta con la producción artística de David Claerbout y Jeremy Deller.

Dylan Trigg (2012) analiza los monumentos en la representación de la memoria pública, los contextos “de transición” como aeropuertos, áreas de descanso de las autopistas, estaciones de tren, aparcamientos, etc. Desmarcándose de las reflexiones de los “no lugares” formulada por Marc Augé (1996). Asimismo analiza las “ruinas” de la memoria y el lugar en sitios altamente historizados como Auschwitz o Venecia, dialogando con las tesis de Andreas Huyssen (2002). Observemos que la investigación de Trigg se enmarca en la tradición de la fenomenología, en la que la memoria juega un papel importante en el origen de nuestra conciencia del tiempo y nuestra relación con el espacio. Trigg reactualiza el lugar como una “compresión del tiempo” apuntada ya por David Harvey (1991). De esta manera resignifica el lugar, y lo “[...] convierte en la base misma de cómo se da forma y definición al tiempo” (Trigg, 2012, p. 119). Trigg está interesado en comprender el rol que juega la materialidad, la experiencia y el contexto físico del espacio “que constituye nuestro sentido del yo y el mundo” (2012, p. XVI).

La memoria del lugar puede ser establecida como un modo específico de evocar y como tal se concibe como una parte de la experiencia vivida. Es decir, puede ser considerada como un modo particular de “materialidad”. Su preocupación se centra

no en la experiencia vivida del lugar, sino en todo aquello que conforma ese lugar mediante asociaciones simbólicas, perceptivas e imaginativas. Como apunta Trigg “la formación de la memoria dentro de un contexto social, es otorgada por el poder del lugar que se manifiesta en entidades tales como monumentos y sitios traumáticos” (2012, p. XVII). Estos aspectos que apunta Trigg indican que “la espacialidad es intrínsecamente temporal, ya que ocupa un lugar en el presente pero se remonta al pasado” (Íbid.). Sin embargo, a diferencia de Walter Benjamin introduce la performatividad del cuerpo como el elemento transustanciador que traduce el espacio en lugar evocado mediante el extrañamiento. Es lo que Freud denominó “Uncanny”.

Para él, la experiencia y el diálogo con el espacio, sólo puede entenderse como “enredarse” con el lugar a través del cuerpo, porque entiende el lugar como un “tiempo de compresión” percibido por el cuerpo en movimiento. El tiempo permanece detenido, condensado en estos lugares y adopta una presencia a través de la exploración cinestésica del cuerpo que se manifiesta como “lugar”. Mediante este acto de “compresión de tiempo” y “materialidad”, se libera la memoria del mismo. Y es por medio de nuestra presencia y performatividad en ellos, donde nuestros propios cuerpos en presente, dialogan con el pasado y diseñan plataformas de discusión futuras.

Algo muy parecido experimentamos frente a los trabajos de David Claerbout que abordan cuestiones de tiempo, memoria, espacio, archivo y arquitectura. El trabajo artístico de Claerbout está direccionado para ser experimentado por el movimiento de los cuerpos de los espectadores interactuando con su obra, una idea que Trigg ya desarrolla en la concepción de la memoria espacial. No obstante, lo que aquí nos interesa tratar es su investigación y cuestionamiento del concepto clásico de fotografía como una impresión veraz de un momento en el tiempo. En una de sus obras tempranas *Ruurlo, Borculoscheweg, 1910* (1997), despliega una estrategia espacio-temporal de “compresión” interviniendo viejas fotografías mediante técnicas digitales de video-animación. Conjugando quietud y movimiento e introduciendo una sutil “performatividad” en ellas que cuestionan la linealidad monocronica y el espacio binario, para de este modo configurar un contexto de diálogo histórico completamente alterado y sometido a constante especulación crítica y fenomenológica del lugar.

Del mismo modo, encontramos también estas cuestiones en los trabajos del artista Jeremy Deller que operan sobre una “contemporaneidad anacrónica”. Su obra ecléctica, involucra estrategias de reconstrucción histórica y a un nivel amplio la colisión de la cultura popular y tradicional. Por ejemplo, *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)* (2001) (fig. 1), es una instalación que comprende los textos, documentos, objetos, videos y distintos materiales de archivo, que proporcionan un contexto para el examen de las narraciones entrelazadas de dos eventos: la huelga de 1984 por el Sindicato Nacional de Mineros y la recreación de Jeremy Deller del mismo conflicto en 2001. Igualmente las extrañas yuxtaposiciones de bandas de música tradicional y música de danza contemporánea revelan una conexión estrecha entre ellas y sugieren la posibilidad no sólo de una colisión, sino de una interacción entre estas culturas. Estos experimentos espacio-temporales modifican y reconstruyen la idea de acontecimiento y memoria histórica mediante una estrategia de “compresión” espacio-temporal que desacraliza el oficialismo histórico y los espacios ritualizados. Esta recreación histórica temporal actualiza esta participación en el ámbito de la conmemoración, de monumento público a la lucha de las clases obreras en Gran Bretaña. Pero también, esta pieza parte de la memoria del acontecimiento traumático

que es otra forma de producir la memoria espacial en el subconsciente del individuo apuntado por Dylan Trigg (2012, pp. 229-244).



Figura 1. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*, 2001. (Imagen recuperada de Internet, de: <http://www.tate.org.uk>).

3.2. Espacio heterocrónico

Definimos el espacio heterocrónico como aquel que alberga las prácticas artísticas que modifican el estatuto espacial del lugar, incorporando una hibridación de lo local y lo global. Estos espacios heterocrónicos despliegan temporalidades diversas que colisionan entre sí para articular una geolocalización que permita definir sus nuevos usos sociales. Estas prácticas han sido analizadas teóricamente para nuestros intereses por Edward Soja (1996), cartografiando la hibridación dialéctica espacio-temporal y sus consecuencias en el ser social. David Harvey (2012), aunando materialidad histórica, forma espacial y proceso social, para analizar la geografía histórica del capitalismo a partir de las relaciones entre clases sociales. Doreen Massey (2005), explorando formaciones socioeconómicas y culturales en el contexto del género y el postcolonialismo, tomando el cuerpo como lugar de vivencias topográficas y temporales. Y García Canclini (2010), interrogándose por la heterogeneidad cultural del espacio y subrayando el proceso de transformación etnográfico de los espacios urbanos. Sus campos de actuación se centran en el estudio y análisis de los espacios sometidos al flujo migratorio de la globalización que despliegan una temporalidad heterocrónica, con el fin de reflexionar en torno a su identidad mutable y cambiante que genera una desterritorialización y reterritorialización de los mismos. No obstante nuestro propósito consiste en desarrollar este estudio mediante una relación intrínseca entre emplazamiento y afectividad siguiendo lo que el geógrafo Yi-Fu Tuan (2007) ha denominado “topofilia”. En este sentido estamos interesados en las reflexiones espaciales propuestas por David Harvey en su noción de “performatividad geográfica”

y redistribución espacio-temporal en constante debate con la producción artística de Mark Dion, y Ursula Biemann.

David Harvey cuestiona a partir de la noción de heterogeneidad del espacio de Foucault su interpretación como un corpus crítico, liberador y emancipador. Reconoce algunos de los puntos fuertes de la noción de heterotopía de Foucault, donde se destacan las diversas formas utópicas materiales que han surgido y que se constituyen en espacios donde la vida se experimenta de manera diferente. Sin embargo, introduce el concepto de heterotopía de Lefebvre, en contraposición a la de Foucault, como aquella “[...] que delimita espacios sociales liminares que surgen de la necesidad de articular revolucionariamente la vida cotidiana” (Harvey, 2012, p. XVII). Cuestionando de este modo, la idealización de libertad de los espacios heterogéneos de Foucault y disintiendo del modo en que estos espacios heterogéneos pueden activar la consciencia de vivir de “manera diferente”, “liberadora” de los espacios normalizados que propone Lefebvre. Harvey sitúa este “algo diferente” o “condiciones de posibilidad” de la heterogeneidad simplemente siguiendo la lógica de la búsqueda de significado de la gente en su vida cotidiana, del hacer y sentir “topofílicamente” los espacios cotidianos.

Harvey debate la definición originaria de Foucault de la heterotopía como algo que “es capaz de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios sitios que son en sí mismos incompatibles” (Foucault, 1986). Cuestionando su claridad analítica y su manera ecléctica de entender la producción del espacio. Según Harvey, los espacios de resistencia política en la geografía de la heterotopía se quedan finalmente con una sensación fragmentada del espacio, en el que la agencia significativa parece imposible. El interés final de Harvey, como propone en su libro *Rebel Cities* (2012), es partir de las nociones de heterotopías o las “heterocronías del espacio” de Foucault y Lefebvre para generar una “performatividad del espacio” a través del “utopismo dialéctico” (Harvey, 2000, pp. 182-198), como manera de entender como se formulan los espacios sociales, políticos y económicos en la crítica al capitalismo contemporáneo.

En este sentido, nos interesa destacar como casos de estudio las frecuencias artísticas desarrolladas por Mark Dion donde reconstruye el rol de los profesionales e instituciones en el campo del conocimiento (arqueólogos, etnólogos, historiadores y curadores de arte) mediante un cuestionamiento de los sistemas de clasificación taxidérmica de los objetos y materiales de archivo, invitando a los espectadores a que sean una audiencia activa de su obra. Por ejemplo, *Tate Thames Dig*, (1999), fue un proyecto público en Londres sobre sitios históricos pasados y presentes, incluyendo el Museo Tate, el Globe Theatre y la central eléctrica de Bankside. Este proyecto consistió en tres fases: la fase de excavación arqueológica, la etapa de limpieza y clasificación, y la exposición final en la que Mark Dion presentó sus “gabinetes de curiosidades”. En este sentido su presenta un interés en la arqueología foucaultiana, sobre todo en lo referente a sus investigaciones sobre la historia natural, la relación entre animales, humanos y entornos sociales y espaciales. Sus instalaciones recrean los objetos y lugares de manera heterocrónica y heterotópica, justamente para poner en el centro del debate los sistemas occidentales de control espacial, colonial y temporal a partir de la recreación de la historia como arqueología. Sus recreaciones cuestionan la primacía de la mirada occidental sobre los espacios y sus interpretaciones, que a menudo toman un cariz de crítica postcolonial y suponen una crítica de las geografías occidentales. Muchos de sus trabajos son “recreaciones” de viajes de famosos científicos históricos europeos para

desvelar el propósito de conquistar, acumular, recopilar, clasificar, organizar, visualizar, reconstruir, y representar, presente en la cultura occidental.

Ursula Biemann dialoga con las tesis de David Harvey en *Performing the Border* (1999) (fig. 2), mediante un video-ensayo grabado en la frontera de México y Estados Unidos en Ciudad Juárez, donde las industrias de Estados Unidos montan sus equipos electrónicos y digitales, situadas justo al lado de El Paso, Texas. *Performing the Border* cartografía visualmente la frontera como un material discursivo y un espacio constituido por la performance y la gestión de las relaciones de género. El video describe las relaciones de género de la región fronteriza a través de la división del trabajo, la prostitución, la expresión de deseos femeninos en la industria del entretenimiento y la violencia sexual en la esfera pública. De este modo, conecta con las propuestas de Harvey (2012) que consisten en examinar las condiciones de las geografías desiguales de la globalización contemporánea para observar, definir y desvelar sus mutaciones espacio-temporales.



Figura 2. Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999. (Imagen recuperada de Internet, de: <http://www.medienkunstnetz.de>).

El video-ensayo ofrece un análisis crítico que forma parte de un serie de cuatro video- ensayos junto con *Europlex* (2003), *Remote Sensing* (2001), *Writing Desire* (2000), tomando como tema el lugar de la mujer en la economía capitalista mundial. En su compromiso con diversas formas de la política espacial, los ensayos de video prestan especial atención a las relaciones laborales, la migración y el impacto de la tecnología avanzada. Como sugiere David Harvey, “El capitalismo no resuelve sus problemas de crisis, sino que simplemente los mueve alrededor” (Harvey, 2012). De alguna manera, Ursula Biemann investiga esa deslocalización espacial como estrategia del tardocapitalismo para perpetuar su sistema económico, desvelando un movimiento performativo basado en la desterritorialización y reterritorialización espacial. Donde lo fronterizo se expande conjuntamente con la opresión sexual, generando lo que se ha dado en llamar en la crítica poscolonial “los espacios subalternos” (Fraser, 1990).

3.3. Espacio invasivo

Denominamos espacios invasivos a aquellos que se regulan por procesos e intervenciones artísticas que cuestionan y transforman la identidad de un lugar mediante un reprocesamiento de sus elementos puestos en común. Estos espacios invasivos articulan temporalidades estratificadas y subyugadas entre sí, donde las fuerzas vivas del espacio adquieren un “ser en común”. Estas teorías han sido ampliamente desarrollados por teóricos sobre temas como “la comunidad inoperante” de Jean-Luc Nancy (2001), “el espacio acelerado” de Paul Virilio (2006), “las contrageografías” de Saskia Sassen (2008), “la performatividad de los ecosistemas” de Judith Butler (2014) o “las subjetividades de la descolonización” de Okwui Enwezor (2009). Desarrollaremos en este espacio invasivo el constructo teórico de Nancy en relación a las producciones artísticas de Pierre Huyghe y Philippe Parreno.

Para Nancy, el cuestionamiento de la idea de comunidad está muy relacionada con el cuestionamiento de lo político. Así, la comunidad como ser-en-común (entendido como sin forma definida, sin lugar inscrito), está basada entre la diferencia misma de la política y lo político. Jean-Luc Nancy formula una teoría donde desplaza los conceptos de la política y lo político hacia posiciones que no exigen reciprocidad, que reclaman un “ser singular plural”. Aseverando que la existencia es esencialmente coexistencia. Y sólo en la inoperancia, la comunidad escapa al imperio de la inmanencia. La inoperancia desarrolla una “performatividad anárquica” y extática, donde lo ordinario se vuelve extraordinario y lo cotidiano deviene en acontecimiento. Nancy reclama la comunidad de los inútiles, la comunidad improductiva como instrumento trascendente. Esta des-realización del mundo obedece a una temporalidad cíclica, muy próxima a las formas de tiempo que no se dan, ni se toman; aquellas que expresó Derrida (1995) las cuales se manifiestan en “el mientras tanto” en el “entretanto”. Un espacio-tiempo no dado, sino habitado, encontrado en sus discontinuidades y fracturas donde una historicidad topológica (Barikin, 2012) emerge en su cualidad mineral, en su pura materialidad para desarrollar una autonomía del acontecer que queda desligada de nuestra voluntad y entra en parámetros anárquicos y no autoritarios. Estos espacios se configuran en la propia materialidad contingente de la naturaleza para proponer como apunta Rancière (2010) una reconfiguración espacial de lo perceptible y lo pensable como garante de un nuevo territorio de lo posible. De alguna manera la quietud y el azar activan un sistema de duración del acontecimiento inmutable que responden a una “verdad científica”.

Confrontado a las tesis de Nancy encontramos el trabajo de Pierre Huyghe, que utiliza una amplia variedad de materiales y medios que van desde los ecosistemas acuáticos, espectáculos de títeres y tradiciones inventadas a los juegos de ordenador. Pierre Huyghe recompone una serie de elementos conceptuales que ponen a prueba nuestra relación con el espacio, el tiempo y la memoria. *Sin Cultivar* (2011-12), (fig. 3), es un trabajo presentado en la última Documenta 13 de Kassel, donde se aborda magistralmente esta (in)quietud de la deriva de los acontecimientos y hace emerger una cierta “metafísica del lugar”. El espacio de la obra se compone de un montón de abono orgánico conformando una montaña a cuyos pies descansan unas losas de mármol perfectamente apiladas y donde un perro llamado “humano” (con una pata pintada de rosa) pasea alrededor de una figura clásica reclinada sobre un pedestal, cuya cabeza está reemplazada por una colmena repleta de abejas. Todo ello, está rodeado por una vegetación compuesta por frutos venenosos, plantas de marihuana y amapolas afganas entre otros recursos naturales. Finalmente el cuidador del “paisaje” deambula con su

bicicleta de acá para allá. Este ambiente extraño, recrea un diálogo entre elementos dispares de orden natural y artificial, animado e inanimado, humanista y posthumanista donde una performatividad anárquica fusiona los elementos en juego que adquieren ese estatuto de “comunidad desobrada” que mencionara Jean- Luc Nancy (2001). Aquella comunidad que existe sobre la comunicación de sus miembros, que no persigue los resultados, ni el fin trascendente, sino el intercambio creativo, la coexistencia de flujos de comunicación de los acontecimientos. Es decir, el “ser-en-común”.



Figura 3. Pierre Huyghe, *Sin Cultivar*, 2011-12. (Imagen recuperada de Internet, de: <http://josejimenezcuerpoytiempo.blogspot.com.es/>).

El espacio intervenido por Huyghe convoca una serie de metáforas que nos llevan a pensar en la reflexión de Nancy: como la cabeza-colmena de la figura clásica reclinada que nos interroga sobre la idea de una inteligencia colectiva conformada por un organismo cuyos elementos individuales están en constante comunicación. Las referencias a formas no humanas de la inteligencia y el intercambio creativo entre elementos; por ejemplo, el hecho de que las abejas polinizan las flores y esto garantiza la procreación de las plantas que conforman el “paisaje”. También definen un espacio donde las relaciones entre arte y vida, naturaleza y cultura desechan la estructura antropocentrista para habilitar asociaciones y relaciones entre organismos diversos.

De similar manera Philippe Parreno ha tratado de redefinir el espacio de la exposición del arte contemporáneo mediante la exploración de sus posibilidades y de sus ficciones a modo de instalación, como una experiencia que genera un espacio invasivo en su “materialidad” y “naturalidad”. Y que al mismo tiempo cuestiona nociones de tiempo, realidad y representación. Para él, el concepto de exposición no es un fin, sino un proceso, un estado latente. A menudo sus instalaciones se organizan mediante una argumentación espacio-temporal, para reactivar sus obras mientras el

visitante es interpelado a través de sus narrativas ficticias. Muchas de sus obras exploran la alineación de las tecnologías en tiempo real y la memoria humana, como *The Boy from Mars* (2003). Esta obra nos lleva a una instalación tropical en Tailandia donde se representan luces que suben al cielo, simulando la ascensión de unas naves espaciales. Hay un generador de electricidad que produce energía por el movimiento circular de un Búfalo. La energía proporcionada sirve para la cámara que filma la acción performativa y para las luces de la instalación. Aquí no hay trama, al final sólo se trata del lugar, el tiempo y una situación cotidiana donde los elementos de la escena coexisten y se relacionan para generar perceptivamente una ficción.

4. Conclusiones

Nuestra investigación acomete una incisión transversal en un cuerpo de trabajo heterogéneo, con el propósito de conectar diferentes disciplinas que mantienen relaciones de proximidad y reciprocidad. Este sistema polifónico diversifica los enfoques y activa un procedimiento elíptico donde los hallazgos son contrastados desde distintos procesos analíticos que adquieren una trayectoria evolutiva en el desarrollo del estudio. Así, el interés del texto se centra en cartografiar y definir una geografía espacial conformada por una redistribución temporal que trata de dilucidar algunas de las múltiples relaciones existentes entre los espacios y las temporalidades que se inscriben en ellos. Estas contextualizaciones del arte de la contemporaneidad en el campo de la producción artística actual, busca los lugares de contacto y analiza los desequilibrios espacio-temporales para cuestionar su linealidad histórica y articular espacios-tiempos que apuestan por una lectura de la historia dominada por los saltos, las discontinuidades y su consecuente hibridación.

De modo que, una de las aportaciones fundamentales de este texto sería la puesta en conjunto de estos usos del espacio en la producción artística contemporánea, como parte de un impulso común que pretende reconfigurar nuestra posición en un mundo más allá de la lógica espacio-temporal establecida en la modernidad y la postmodernidad.

La línea argumental mantiene una estructura micropolítica y desarrolla inicialmente una genealogía de lo contextual. Posteriormente nos introducimos con conocimiento de causa en un nexo común de lo que hemos llamado “espacios desbordados”, definidos por: anacrónico, heterocrónico e invasivo, cuyo trazo grueso transita por una “performatividad espacial” y sus distintos modelos de actuación en cada uno de estos espacios. El contraste y diálogo entre historicidad, pensamiento teórico y obra artística reformula el estudio en términos de cultura visual, donde apostamos por un pensamiento con imágenes (Buck-Morss, 2005) que reactualiza la vigencia de la obra artística como contenedor de potencialidades discursivas y generador de cosmologías utópicas, al mismo nivel que el pensamiento teórico o el constructo histórico. En este sentido, las reflexiones desarrolladas en el espacio anacrónico exploran y conectan lo que hemos llamado “anacronismo performativo” en las teorías de Dylan Trigg. Con las aportaciones visuales de David Claerbout que desarrolla un anacronismo expandido y Jeremy Deller con su “contemporaneidad anacrónica” que espacializa este concepto de Trigg hasta llevarlo a otras formulaciones. Como elementos portátiles, conectados e interdependientes en lo que Nicolas Bourriaud (2009) llamó “el radicante”.

Por otro lado los espacios heterocrónicos desarrollan una “performatividad geográfica”, donde el enfoque de David Harvey reclama la utopía dialéctica de las

comunidades para articular una “performatividad espacial” que modifique su estatuto funcional impuesto por el capitalismo, conectando con el aparato visual que ponen en juego Mark Dion o Ursula Biemann. De este modo, reafirman y dialogan con la tesis de Harvey para cuestionar el control espacial, las geografías occidentales en la época de la poscolonización y los movimientos espaciales subyugados a la estructura económica. Desvelando así los espacios subalternos generados por la globalización, dentro de una “performatividad territorial”.

Finalmente hemos definido los espacios invasivos a través de las teorías de la inoperancia de Jean-Luc Nancy, donde se habilita una “performatividad anárquica y extática” para formular relaciones de coexistencia o lo que Simon Critchley (2010a) ha definido como “procesos de singularización mineral”. Paralelamente, los organismos distribuidos por Pierre Huyghe y Philippe Pareno confluyen en la invención y búsqueda por parte del espectador de contextos espacio-temporales, dentro de un organismo en proceso de transformación que adquiere el estatuto de proceso creativo y se configura como la exposición misma. En este proceso de “performatividad extática” la autoría es restituida a la materialidad contingente de la naturaleza mediante estrategias biosemióticas de aprehensión espacial y temporal.

Referencias

- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Augé, Marc (1996). *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bal, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bal, M. (2007). “Re-: Killing Time.” En Christ, H. D. y Dressler, I. (ed). *Stan Douglas: Past Imperfect Works 1986-2007* (64–93). Stuttgart: Hatje Cantz.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- Barikin, A. (2012). *Parallel presents: The art of Pierre Huyghe*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Birnbaum, D. (2005). *Chronology*. Nueva York: Lukas & Steinberg.
- Bishop, C. (January 01, 2006). “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”. *Artforum International*, 44, 6, 178-183.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du Réel.
- Bourriaud, N. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N., & Guillemont, M. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Castells M. (1974). *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Critchley, S. (2010a). “The Infinite Demand of Art”. *Art & Research A Journal of Ideas contexts and Methods*, Vol. 3 (n. 2, Summer), 1-14.
- Critchley, S. (2010b). “El Futuro del pensamiento radical”. *Estudios visuales*, núm. 7, Enero, 68- 79.

- Derrida, J. (1995). *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and spatial politics*. Chicago: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Doherty, C. (2004). *Contemporary art: from studio to situation*. London: Black Dog.
- Enwezor, O. (2009). "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition". En Smith, T., Enwezor, O., & Condee, N., (Eds). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (207-235). Durham: Duke University Press.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1986). "Of Other Spaces". *Diacritics*, Vol. 16 (No. 1. Spring), 22-27.
- Foucault, M. (2002). *The archaeology of knowledge*. London: Routledge.
- Fraser N. (1990). "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". *Social Text*, No. 25/26, 56-80.
- García Canclini, Néstor, ed. (2009). *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Barcelona: Ariel.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Barcelona: Katz editores.
- Groys, B. (2010). *Going Public*. Nueva York: Sternberg Press.
- Harvey, D. (1991). *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. London: Wiley-Blackwell.
- Harvey, D. (2000). *Spaces of hope*. Berkeley: University of California Press.
- Harvey, D. (2006). *Spaces of Global Capitalism*. London: Verso.
- Harvey, D. (2012). *Rebel cities: From the right to the city to the urban revolution*. New York: Verso.
- Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Jay, M. (2003). "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo". *Estudios visuales*, 1, 60-81.
- Krauss, R. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Kwon, M. (2004). *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.
- Laclau, E. (1990). *New Reflections on the Revolution of Our Time: Ernesto Laclau*. London: Routledge, Chapman & Hall, Incorporated.
- Lee, P. M. (2004). *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge: MIT Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. London: Wiley.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage.
- Mondloch, K. (2010). *Screens: Viewing Media Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nancy, J. L. (2000). *Being singular plural*. Stanford: Stanford University Press.
- Negri, A. (1982). *Macchina tempo. Rompicapi, liberazione, costituzione*. Milano: Feltrinelli.

- Nora, P. (2002). "The Reasons for the Current Upsurge in Memory", *Transit- Europäische Revue*, 22.
- Obrist, H. U. (2010). "Manifestos for the Future". En Aranda J., Wood, B. K., Vidokle A., ed. *What is Contemporary Art* (58-70). Berlín: Sternberg Press.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ellago.
- Sassen, S. (1998). *Globalization and its discontents: (essays on the new mobility of people and money)*. New York: New Press.
- Sebreli, J. J. (2002). *Las Aventuras de la vanguardia: El arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. London: Wiley.
- Subirats, E. (1997). *Linterna mágica: Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Madrid: Siruela.
- Trigg, D. (2012). *The memory of place: A phenomenology of the uncanny*. Athens: Ohio University Press.
- Tuan, Y.-F. (2007). *Topofilia, Un estudio sobre percepciones actitudes y valores medioambientales*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Virilio, P., & Polizzotti, M. (2006). *Speed and politics: An essay on dromology*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Warf, B., & Arias, S. (2008). *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London: Taylor & Francis.