

I

Sobre el espacio y la producción artística

El espacio y el tiempo, tanto en el cuerpo vivo como en las cosas exteriores, se presentan a los sentidos simultáneamente, en una confusión indiscernible: el trabajo de la representación consiste en separarlos permitiendo analizar su relación y sus interacciones; el trabajo del concepto recupera su unidad, difícil de representar pero necesaria para el conocimiento: el continuum espacio-temporal que plantean y suponen la física y la cosmología modernas.

Henri Lefebvre

Dentro de la producción artística como práctica significativa a lo largo de la historia, el estudio o la problematización del concepto del espacio ha aparecido como una necesidad constante. Si bien el espacio toma diferentes formas a la luz de distintas disciplinas de estudio, en el caso del arte, tal vez actualmente sea necesaria su conceptualización a partir del tipo de producción que lo hace significativo en cada propuesta.

El estudio de distintas teorías del espacio puede comprender una indagación profunda en la historia de la ciencia, así como en las circunstancias que lo han establecido como objeto de estudio. En el caso de la presente investigación, 'pensar el espacio' responde, de forma amplia, a un interés por concentrarse en las prácticas que se generan a partir de una relación con el 'lugar' donde acontecen. A partir de ahora denominaremos a este tipo de actividades *prácticas espaciales*. Asimismo, observando ciertas diferencias ideológicas que han dirigido el problema del espacio hacia una discusión sobre su existencia, su naturaleza o su estructura métrica, entre otras, trataré de ubicar cuál sería la dirección bajo la cual comentaré algunas transformaciones en el tratamiento del mismo.

Al parecer el interés por el estudio de la estructura métrica del espacio, el cual nos remitiría ineludiblemente hacia las bases de la geometría, ha estado estrechamente relacionado con la producción de objetos artísticos en distintas épocas. Este conocimiento no ha dejado de ser fundamental en la solución de problemas físicos concretos (planeación arquitectónica, monumental, escultórica, etc.). Pensar en la exterioridad o la naturaleza del espacio puede condicionar las relaciones que generemos con él en su descripción y su conceptualización (¿qué es y cómo es el espacio?). Es decir, abordar o utilizar el concepto de espacio en la descripción de un fenómeno cualquiera, requeriría una interpretación del mismo, ya sea como una ‘cualidad posicional’ de los objetos materiales en el mundo² o como un ‘contenedor’ de los mismos³.

Bajo la imposibilidad de resolver la cuestión sobre la existencia del espacio, hay distintas estrategias de aproximación al problema que en este caso pueden ser de utilidad. Tomemos en cuenta que la posibilidad de percibir e interactuar con una serie de relaciones de distancias, o bien ‘espacializantes’, entre los objetos, sugiere la existencia de ‘algún tipo de espacio’ del cual podemos hablar. La intención de abordar este tema como uno de los intereses principales de los trabajos a comentar en esta tesis, está dirigida principalmente hacia la posibilidad de entender el espacio como un concepto discursivo. El espacio (en el sentido kantiano) como una condición necesaria

² En este sentido, Leibniz se refirió al espacio como un ‘orden de las coexistencias’, algo puramente *relativo*.

³ Contrariamente, el espacio como recipiente, infinito, incorpóreo y *absoluto*, es identificado con la teoría del espacio ‘Newtoniano’.

que posibilita la experiencia⁴, nos permite aproximarnos a su concepto y transformarlo con base en las necesidades de una situación específica.

Cuando se piensa en términos 'espaciales' para tratar de explicar algún acontecimiento⁵ experimentado, difícilmente se puede evitar pensar en la relación del estudio de la percepción con el estudio del espacio. El problema 'sobre el mundo exterior' guarda una relación directa con la naturaleza de la experiencia sensorial y su relación con el mundo físico. En este caso la percepción del espacio se presenta como un problema epistemológico⁶. Según Berkeley, aún suponiendo real la existencia de un mundo espacialmente extendido, ninguno de los sentidos (de manera aislada) sería capaz de mostrarnos de ninguna manera la realidad o las relaciones espaciales 'verdaderas'. Sólo algo como la experiencia (en su carácter 'sensorial', donde comprende los sentidos en su conjunto) nos podría informar sobre esto. En este sentido tendremos presente el interés de entender el espacio como condición para la generación de una experiencia.

El pensamiento sobre el espacio dentro del campo del arte ha tenido distintas transformaciones en cuanto a su 'representatibilidad' y su supuesta constitución. Siglos atrás, el espacio en las artes era presentado como una totalidad uniforme y atemporal. Asimismo el arte occidental ha estado tradicionalmente basado en la mirada del espectador y funcionando en gran medida como una 'representación' de la misma, principalmente en el caso de la producción bidimensional. Considerando el espacio visual como una forma de

⁴ En una parte de su pensamiento (primera edición de su "Crítica de la razón pura"), Kant consideró el espacio como una condición necesaria para la posibilidad de los fenómenos, el fundamento para todas las intuiciones.

⁵ El término 'acontecimiento', para efectos de este texto, tiene un sentido específico que será explicado posteriormente (*Producción de espacios; experiencias y acontecimientos*, pag 12).

⁶ Como ejemplo, en la fenomenología de Merleau Ponty, la percepción involucra una combinación del lenguaje y conciencia del cuerpo.

espacio puramente “mental”⁷, la posibilidad de incorporar elementos de la experiencia al campo representativo de las artes ha generado distintas maneras de imaginar cierta ‘pluri-dimensionalidad’ y de considerar las *prácticas espaciales* como experiencias significantes y comunicables.

La proliferación de perspectivas y la ruptura del espacio tridimensional homogéneo en las artes parecieron ser para muchos, una representación visible del pluralismo y la confusión de la era moderna. Los artistas enfrentaron diferencias contrastantes en la reproducción de distintas dimensiones de la experiencia. El espacio mismo se volvió tan maleable como los objetos en él. Aparentemente la idea del espacio absoluto se disolvió junto con las perspectivas absolutas; los espacios se sujetaron a perspectivas cambiantes, diferencias de pensamientos, de sentimientos individuales y colectivos, sufriendo incesantes transformaciones con el paso del tiempo.

A pesar de que aún haya quien proclame la existencia del espacio por sí mismo, parece que el campo de las artes nos puede permitir, desde una perspectiva platónica⁸, configurar una serie de ‘mentiras’ alrededor de un suceso. Como observó Einstein, la victoria sobre el concepto de espacio absoluto fue posible solamente porque el concepto de “objeto material” fue gradualmente sustituido como el concepto fundamental de la física por uno de otro campo. A partir de entender el espacio como una variable inconsistente, podemos considerarlo como un concepto derivado del tratamiento de la

⁷ Para Marshall y Eric McLuhan, el espacio visual no tiene base en la experiencia porque esta conformado por figuras abstractas menos cualquier fondo (base), y porque es enteramente el efecto secundario de una tecnología. “Visual space is a man-made artifact (in the base that) it is abstracted from the interplay with other senses and their specific modes. (...) is space as created and perceived by the eyes when they are abstracted or separated from the activity of the other senses (...)”. (Mc Luhan, Marshall y Eric. P. 22-23)

⁸ Platón defendía que el valor del arte es dudoso, cercano a una ‘mentira’. Consideraba que los objetos materiales ordinarios eran ‘miméticos’ en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, y que las representaciones plásticas terminaban siendo una “imitación de una imitación”.

experiencia⁹. Finalmente, la conciencia de un espacio puede derivarse de la relación entre objetos y sucesos, concluyendo que, como apuntaba Merleau Ponty, “existen tantos espacios como distintas experiencias espaciales” (en de Certeau. P.118)

⁹ En este sentido, Rudolf Carnap describe que el concepto de espacio, antaño definido por los conceptos geométricos mediante diversas formaciones de puntos, líneas rectas y planos, sea sustituido ahora por un estudio de relaciones. “El orden definido por estos teoremas se denominará espacio percibido porque representa la estructura formal de esta formación espacial”. (Carnap, Rudolf en Yates, Steve. P. 126)

Representación y espacio

*La representación es una etapa, un nivel, un momento del conocimiento.
Es preciso pasar por ella, para salir de ella superándola.*

G. W. F. Hegel

La antigua concepción del arte como una actividad mimética, una imitación de la realidad, ya había presentado y puesto en duda el valor del objeto artístico como un conjunto de formas u objetos poseedores de verdad. La mimesis ha permanecido en el discurso teórico del arte como una estrategia 'representacional' a pesar de los cambios que han redefinido el arte 'figurativo'. Aún cuando actualmente una parte de los artistas y críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y muchos se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, es posible observar la persistencia de rasgos de la teoría mimética. La función de la mimesis como adecuación de una imagen a un referente, se vuelve inestable cuando el propio objeto artístico parece sustituir a ese 'referente'. Esta supuesta cualidad 'autorreferencial' del objeto artístico ha adquirido importancia en el desarrollo teórico del arte moderno.

Cuando lo real ya no es lo que solía ser, la nostalgia adquiere todo su significado. Hay una proliferación de mitos de origen y signos de realidad; de verdad, objetividad y autenticidad de segunda mano. Se produce una escala de verdad, de la experiencia vivida; una resurrección de lo figurativo donde el objeto y la sustancia han desaparecido. (Baudrillard, Jean en Wallis, Brian. P. 257)

El término *representación* se puede encontrar como objeto de discusión en distintos discursos filosóficos y artísticos. Aparentemente la representación emergió con la crítica de su 'objeto', problema enlazado a la misma que ha estado relacionado a los problemas ligados a una 'realidad' que pretende constituir el término objetivo del conocimiento. Actualmente la representación es un concepto inestable que puede asociarse con la presencia o la ausencia de algo que parece indefinido, y que sería por lo tanto, una voluntad que no siempre se realiza efectivamente.

Las determinaciones históricas que le han dado a la percepción visual gran importancia en el desarrollo de la teoría del conocimiento, han hecho también que la 'visualidad' en el arte adquiera distintas dimensiones. Las artes visuales suelen asociarse con la actividad 'representacional', la cual ha sido entendida en distintos momentos como una de sus características esenciales. Aunque esta idea ha permanecido por siglos, el desarrollo de un arte que pretende 'no representar nada', identificado en la modernidad, ha cuestionado la posibilidad de la representación, sin que ninguna postura parezca predominante¹⁰.

A pesar de que la idea de la representación como una 'semiosis', donde el *signo* sustituye al *objeto*, refiriéndose a él para *alguien*, ha sido fundamental en el desarrollo de la teoría del arte actual, la dificultad para definir los términos

¹⁰ Menciona Felix de Azúa: "Los escultores modernos han tratado de escapar a la mimesis inmediata de la escultura, produciendo piezas "que no imitan nada", y sin percatarse se han puesto a competir con la pintura. Para su consuelo, la pintura ha renunciado al marco del cuadro y a la definición renacentista del mismo, y ha saltado a ocupar toda la estancia con instalaciones, environments y asuntos semejantes. Pintura y escultura, hoy por hoy, son indiscernibles porque de tanto envidiarse e imitarse han ido a dar en un híbrido que no consuela a nadie."(de Azúa, F. 1995. p. 139)

de correspondencia entre signo o 'representamen' y objeto o 'realidad' ha puesto en cuestión los límites del modelo¹¹.

Tomando en cuenta que no tenemos la intención de indagar en la dificultad de resolver dicho problema, hemos de acotar aquí que el interés presente en referirnos a las posibilidades de la representación, involucra necesariamente el concepto de 'interpretación'. Consideraremos la 'interpretación', de forma general, como el acto mental de ilustrar cierto código. De esta manera, el acto de acercarse a un objeto con el fin de interpretarlo, sustentaría la suposición de que existe algo asimilable a la idea de 'contenido' del mismo. Para intentar entender al objeto artístico como un objeto que 'no represente nada' (más que a sí mismo), dejaremos a un lado la idea de la interpretación como un valor absoluto de las capacidades humanas y trataremos de rescatar la posibilidad de pensar la aproximación a alguna obra como un acto que puede existir sin tratarse de un aparato interpretativo¹². En este sentido, imaginar estos objetos o acciones sin un 'contenido' o código estable de significación, les permitiría mantener un estatus de cosas que "no tratan de nada", o que no pretenden representar algo en particular.

La problemática intención de resolver las diferencias entre el objeto 'artístico' y el objeto 'no-artístico' ha dado paso a propuestas que intentan re-

¹¹ La posmodernidad no suspende ni pone entre paréntesis el referente, sino que se esfuerza en problematizar la actividad de la referencia misma. Cuando la obra posmoderna habla de sí misma, no es ya para proclamar su autonomía, su autosuficiencia, su trascendencia; más bien trata de narrar su propia contingencia, su insuficiencia, su falta de trascendencia. (...) su ímpetu deconstructivo no sólo apunta contra los mitos contemporáneos que le suministran su materia temática, sino también contra el impulso simbólico, totalizador, que caracteriza al arte moderno. (Owens, Craig en Wallis, Brian. P. 235)

¹² Al respecto menciona Susan Sontag: "La interpretación debe ser a su vez, evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante. (...) En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte." (Sontag, S. P. 30)

definir dichos términos a través del reconocimiento de una especie de 'cualidad artística', alejada del simbolismo y basada en la consideración del contenido semántico que cualquier objeto posee, dependiendo del aparato teórico bajo el que sea observado¹³.

Cuando cualquier objeto (denominado "obra de arte" o no), puede someterse a esquemas de análisis interpretativos, los 'valores representacionales' que se le atribuyan podrán mostrarse a su lado como cualidades o defectos en cuanto a su relación con algún aparato teórico determinado. En éste sentido, es importante distinguir que una obra es incapaz de 'contener' esos atributos mientras se encuentre atravesando por ellos; sin embargo, la obra puede tener la capacidad de cuestionar o esclarecer las condiciones históricas de la representación, haciendo uso de las mismas y consecuentemente dejándolas atrás. Menciona Henri Lefebvre:

No siempre es fácil distinguir el producto de la obra, por ejemplo en lo que se refiere al espacio. Digamos provisionalmente que la obra tiene una presencia, que no se sitúa entre la presencia y la ausencia sino que las reúne haciendo don de su presencia, colmando un vacío o sea una virtualidad: una ausencia. Mientras el producto permanece en medio de las representaciones, la obra se sitúa más allá de las representaciones. No es imposible que la obra resulte ser la piedra angular y forma superior de la práctica social, a través de las representaciones pero más allá. (Lefebvre, H. 1983. p. 28)

¹³ En distintos momentos, algunos artistas han intentado cuestionar el orden de interpretación que distinguía los objetos 'de arte' de los objetos 'reales'. (Un antecedente o primer ejemplo de esta situación podría ser el discutido concepto de 'ready-made' asociado a la obra de Marcel Duchamp, desarrollada a principios del siglo XX) Sin embargo los objetos 'reales' no ejemplificarían propiamente la cualidad de 'realidad', pues ellos la poseen de antemano. Algo designado para ejemplificar esa 'realidad' con la intención de señalar una condición teóricamente distinguible, necesariamente debería tener un contenido semántico. Un contenido que la crítica explicaría apuntando hacia la intención del artista de señalar que los objetos 'de arte' son finalmente 'objetos 'reales' (aunque ésta intención se manifieste o no dentro del discurso del artista).

Formular una 'obra' o un objeto capaz de sugerir una evocación del espacio que él mismo contiene o por el que es contenido, un espacio que señala o por el que es señalado, o un espacio que produce o a partir del cual es producido, puede requerir la conceptualización del espacio como una cualidad comunicable de distintas maneras y no como un atributo fijo del entorno. En este sentido, la utilización del espacio como material o como soporte no sería su representación: el espacio como elemento variable que participa en la percepción de una realidad no podría ser representado.

Posibilidades de un 'sitio-específico'

Durante la segunda mitad del siglo XX, las prácticas 'especializantes' han tenido mayor atención a partir del análisis de los códigos y las taxonomías de orden espacial, mientras que el estudio y uso de sistemas lingüísticos han tomado un lugar importante en el campo del arte. Algunas categorías como la pintura y la escultura han sufrido transformaciones en su estructura lógica y sus límites estilísticos. Es a partir de la ruptura histórica de los años sesenta y setenta que, principalmente la escultura occidental, entró en una dificultad categórica sufriendo un colapso terminológico reflejado en la explicación de lo que Rosalind Krauss llamó *el campo expandido*¹⁴.

Con el desarrollo del *conceptualismo* en Norteamérica, el cuestionamiento sobre los límites objetuales del arte dio paso a la descripción del espacio como ampliación conceptual de la obra. Varios artistas se encontraban interesados en los temas relativos a la *instalación*¹⁵ de las piezas. Hay quien afirma que la 'escultura' para ese entonces se había transformado

¹⁴ Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular. De la estructura antes mencionada resulta obvio que la lógica espacial de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (Krauss, Rosalind. P. 72)

¹⁵ *Installation is the noun form of the verb to install, the functional movement of placing the work of art in the "neutral" void of gallery or museum. Unlike earthworks, it initially focused on institutional art spaces and public spaces that could be altered through "installation" as an action. "To install" is a process that must take place each time an exhibition is mounted; "installation" is the art form that takes note of the perimeters of that space and reconfigures it. The ideological impossibility of the neutrality of any site contributes to the expansion and application of installation, where sculptural forms occupy and reconfigure not just institutional space but the space of objecthood as well. (...) The site of installation becomes a primary part of the content of the work itself, but it also posits a critique of the practice of art-making within the institution by examining the ideological and institutional frameworks that support and exhibit the work of art. "To install" becomes (...) an art practice in and of itself.* (Suderburg, Erika. P.4)

en un lugar realizado como abstracción o 'idea del lugar', como la manifestación física de la forma misma.

El activo entorno político-social de la época facilitaba la actividad artística que cuestionaba sus propios límites. La reflexión constante sobre el 'sitio' o 'lugar', dio paso a diferentes lenguajes y estrategias de aproximación hibridizados. De manera muy general, el tipo de trabajo que apuntaba hacia un reconocimiento de la inevitable relación entre la obra y el sitio o lugar que el mismo podía ocupar, fue denominado trabajo 'in-situ' o 'site-specific art' (arte de 'sitio específico')¹⁶. Dicho tipo de trabajo fue entendido por muchos en un principio como un modelo reaccionario al aparato cultural que delimitaba los 'espacios para el arte'; una especie de crítica al museo y a la galería basada en el rechazo del espacio de exposición oficial como un espacio neutral y proponiendo el concepto del mismo como una entidad material. Al mismo tiempo, esta especie de 'fenomenología de la presencia' (según le llamó James Meyer), destacaba la importancia de las obras con carácter 'efímero', aparentemente reforzando el proyecto de la 'desmaterialización' del objeto artístico.

El efecto de este nuevo 'materialismo' se encontraba en la reconsideración del contexto o espacio circundante de la obra, elemento que supuestamente no se había contemplado en el arte moderno, donde existía una proliferación de objetos, aparentemente 'autónomos', que transitaban

¹⁶ Artistas como Daniel Buren, J. Asher, Lawrence Weiner y Mel Bochner relacionaban ya algunos de sus trabajos con la idea del arte 'in-situ'. Por otra parte, hay quien encuentra los orígenes del 'site-specific' en los planteamientos espaciales del minimalismo. *"Site specific derives from the delineation and examination of the site of the gallery in relation to space unconfined by the gallery and in relation to the spectator. As discursive terminology, site-specific is solely and precisely rooted within West Euro-American modernism, born, as it were, lodged between modernist notions of liberal progressiveness and radical tropes, both formal and conceptual. It is the recognition on the part of minimalism and earthwork artists of the 1960's and 1970's that "site" in and of itself is part of the experience of the work of art."* (Suderburg, Erika. P. 4)

indiferentemente entre escaparates de exposición. La preocupación por considerar 'todo lo que comprendía el entorno' como posible material, condujo a la reflexión sobre el espacio que contenía a la obra, al mismo tiempo que problematizaba la situación convencional del espectador. El concepto de espacio en el arte parecía sufrir cambios de orden ideológico y ontológico.

El reto epistemológico de re-significar el objeto de acuerdo a las contingencias de su contexto, la reestructuración radical del sujeto de un antiguo modelo cartesiano a uno fenomenológico de la experiencia corporal vivida, así como el deseo auto-consciente de resistir a las fuerzas de la economía capitalista del mercado que distribuye los 'objetos de arte' como bienes de lujo transportables e intercambiables, son los imperativos que se conjuntaron en esta nueva conexión del arte con la actualidad del sitio. (Kwon, Miwon en Suderburg, Erika. P. 39)

Si tratáramos de definir el arte de sitio específico, podríamos comenzar describiendo su base en el intercambio entre la obra y el lugar donde trata de cobrar sentido. A partir de esa situación, también se podría entender en términos de proceso, en el que dicho trabajo intenta articular un orden y definirse a través de significaciones producidas entre un objeto o un acontecimiento y el espacio que ocupa o en el cual sucede. De esta manera, una conciencia del espacio y el tiempo que genera la experiencia de la obra es activada.

A partir de dicha aproximación, nos basaremos en la idea de que en el trabajo de sitio específico un espacio es conceptualmente producido junto a la experiencia que él mismo genera (aunque literalmente hay quien defiende que en dicho proceso el espacio es 'tomado' o 'intervenido'), es decir, que involucra la inevitable reformulación de las relaciones de coexistencia entre los

elementos de un lugar. Asimismo es posible entender esta práctica espacial como una acción capaz de ‘reactivar’ un lugar, de producir un espacio a partir del lugar que se interviene. De manera complementaria, considero prudente ubicar esta idea dentro del trabajo teórico de Michel de Certeau, quien se ha referido al ‘espacio’ como un ‘lugar practicado’:

Space, as a practiced place, admits of unpredictability (...) space might be subject not only to transformation, but ambiguity. If space is like the word when it is spoken, then a single ‘place’ will be realised in successive, multiple and even irreconcilable spaces. It follows that, paradoxically, ‘space’ cannot manifest the order and stability of its place (Kaye, Nick. P. 5).

Si supusiéramos, partiendo de la idea de ‘representación’ comentada anteriormente, que en la ‘producción de un espacio’ existe una ‘ausencia del lugar’ (pues la ‘práctica’ de éste habría generado dicho espacio), no podríamos decir que dicho lugar (ausente) es representado a través del espacio, pues el espacio producido no lo habría sustituido, el lugar simplemente se habría transfigurado. El espacio, como ‘lugar transformado’, no representaría a dicho lugar. El espacio producido, como plataforma donde ‘algo acontece’, no puede funcionar como representación de nada ni es representable; es una presencia¹⁷.

Con el desarrollo de proyectos artísticos diversos que involucraban una disposición del espacio físico ‘tridimensional’, la distancia entre estos trabajos y otros medios o soluciones de mayor tradición como la pintura de bastidor y la

¹⁷ En la difícil tarea de especificar los límites conceptuales del espacio a partir de cierto tipo de trabajo que se fundamenta en la producción y observación del mismo, considero importante aclarar que no podemos esperar que un concepto del espacio se encuentre en el espacio mismo, pues para definirle teóricamente, debemos hacerlo un objeto ‘distinguible’. De esta manera, paradójicamente el signo y su referente parecen encontrarse en una relación absoluta e inquebrantable, el concepto de espacio es necesariamente ‘algo’, otra cosa, que no es el espacio que se trata de conceptualizar.

escultura de molde o talla, se magnificó. El uso del espacio considerándolo en cuatro dimensiones como soporte para planteamientos plásticos parecía abrir las posibilidades formales que otros medios limitaban. La reflexión de los artistas sobre el espacio tridimensional en muchos casos le daba el estatus de 'espacio real', donde se podía realizar 'cualquier cosa'. Esta idea aparentemente terminaba con el problema del ilusionismo de las vanguardias modernas, sin embargo, el trabajo de sitio específico fue gradualmente estabilizado como 'tendencia' o 'género'; el término se oficializó entre los teóricos, la documentación de los proyectos tomó el estatus de obra y las acciones, instalaciones, intervenciones y emplazamientos realizadas por los artistas del mercado fueron objetualizadas y comercializadas a través de 'representaciones' en video y fotografía.

Esta consecuencia no parece sorprendente, considerando que a lo largo de la historia del arte occidental siempre ha existido la preocupación de conservar ciertos intereses o valores estéticos, así como la 'unidad' estilística en los objetos que la componen. En este caso, parecía que los 'espacios producidos' eran sustituidos por documentos, objetos clasificables de formato tradicional que les permitía integrarse al discurso oficial del arte. La 'obra para un lugar específico', en su consideración más radical, podía aspirar a una monumentalidad indefinida. La relación dialéctica entre la obra y el lugar permitió exaltar el carácter efímero o circunstancial de los trabajos que, finalmente, podían ser conservados en documentos legítimos. Menciona Craig Owens: "El site-specificity se convierte en un emblema de transitoriedad, de la fugacidad de todos los fenómenos; es el *memento mori* del siglo XX." (Wallis, Brian. P. 206-207)

La dirección política que adquirió el arte in-situ contemplaba la ‘crítica’ cultural hacia los espacios institucionales. En esta búsqueda de espacios ‘no-neutrales’, la recurrente idea de ‘integrar’ el arte a otros tipos de esferas sociales y activar ‘espacios reales’ pretendía funcionar como una actividad no-alienada o por lo menos fuera de las fuerzas económicas que dirigen el capital cultural. El estatus de ‘arte político’, así como el ideal de alcanzar una ‘libertad artística’ trabajando en ‘espacios reales’ con ‘gente real’, en este aparente realismo social reciclado, no tenía posibilidades de permanecer vigente por mucho tiempo a la vista del dinámico mercado del arte por el que se vio absorbido en su mayoría. Actualmente, la revisada tradición idealista del arte ‘contestatario’ parece haber demostrado que los artistas necesitan participar íntegra o ambivalentemente de los mecanismos de legitimación cultural para conseguir una difusión efectiva de su trabajo y sobrevivir activamente en el medio principal¹⁸. En la actualidad parece que este tipo de prácticas han dejado de significar una alternativa o un espacio crítico frente a los mecanismos legitimadores de las instituciones. El arte *site-specific* resulta, como casi todos los formatos del arte oficial, una estrategia activa ‘ideologizante’ antes que un refugio político, un ‘lugar’ neutralizado o un proceso de integración comunicativa eficaz entre el artista y la comunidad¹⁹.

¹⁸ *The local and the everyday are thought to resist economic development, yet they can also attract it, for such development needs the local and the everyday even as it erodes these qualities, renders them siteless. Killed as culture, the local and the everyday can be revived as simulacrum, a ‘theme for a park’, or a history in a mall, a site specific work can be drawn into zombification of the local and the everyday, this Disney version of the site specific.* (Foster, Hal en Kwon, Miwon. P. 138-139)

¹⁹ Tal parece que el espacio también ha podido funcionar como un producto ideológico, un instrumento para la expansión de las prácticas económicas de la cultura. El *site-specific*, específicamente en su carácter de ‘arte político’, corre el riesgo de quedar encasillado en su código retórico limitándose a reproducir representaciones ideológicas. Esta categoría de ‘arte político’ se da, según Hal Foster, debido a un entendimiento de la noción de *ideología* de manera “idealista”. Por otra parte, a partir de la redefinición de la noción de *ideología*, entendida ahora como un conjunto “de límites estructurales o clausura (...) impuesta e ideada

Insamuch as abstract space (of modernism and capital) tends towards homogeneity, towards the elimination of existing differences or peculiarities, a new space cannot be born (produced) unless it accentuates differences.

(Lefebvre, Henri en Kwon, Miwon. P.157)

por una posición de clase sobre la totalidad de lo social" (Foster, Hal. Recodificaciones. P. 112), también es posible denunciar los espacios dados (en este caso el arte *in-situ*) como espacios de sujeción que al forzar su reconocimiento, construyen una *ideología*.

Producción de espacios; experiencias y acontecimientos

An encounter with a 'wrong' place is likely to expose the instability of the 'right' place, and by extension the instability of the self. The price of such awakening is steep however, as the concluding scenes of the play reveal.

Miwon Kwon

El concepto de 'obra para un sitio específico' ha sido objeto de discusión y análisis distintos que acentúan la dificultad para definirle. Estas diferencias respecto de 'lo que debe de ser' el trabajo 'de sitio', y en lo que 'debe consistir' su 'especificidad', apuntan, desde mi perspectiva, hacia una necesidad de pertenencia u origen para otorgar validez a las 'obras' en el sentido tradicional de trascendencia histórica. Si redujéramos lógicamente la idea de 'in situ' a la condición básica de la relación de cualquier objeto con cualquier entorno, podríamos considerar a cualquier obra como 'obra de sitio específico'. Considerando que la profundidad en este tipo de análisis 'taxonómico' no es de relevancia para la presente investigación, dejaremos en claro la importancia de habernos aproximado al problema en la necesidad de tomar distancia del término, por considerarlo limitante y problemático, para la descripción de los proyectos a exponer posteriormente.

Anteriormente hemos tratado de señalar de qué manera algunas prácticas contemporáneas en el arte se relacionan con el tratamiento del espacio en distintos niveles. De esta manera, ha sido posible observar que las transformaciones del 'sitio', pueden (como ha mencionado Miwon Kwon) "espacializar los discursos" y "textualizar los espacios". Partiendo del campo discursivo donde las prácticas espaciales se definen y exponiendo algunas de sus relaciones sociales e institucionales, trataremos de describir brevemente lo

que podríamos considerar como el enfoque fenomenológico bajo el que se pretende abordar el concepto de espacio en éste análisis.

A partir de la idea de las prácticas espaciales como situaciones en las que un espacio puede ser producido, es importante acotar el interés en su *carácter enunciativo*²⁰. Asimismo, en su mencionada capacidad no de ‘representar’ algo, sino de generar situaciones; de provocar una *experiencia* a partir de un espacio en forma de *acontecimiento*²¹.

Consideraremos a la experiencia con el espacio como un “encuentro” con objetos distintos a nosotros, en posiciones determinadas, que podemos percibir más allá del sentido visual. Este encuentro con ‘otros’ objetos y con nosotros en un mismo espacio nos remite al irresuelto problema de la relación sujeto-objeto. Posiblemente sea necesario pensar en la experiencia espacial a partir de una posición frágil para el sujeto, una posición inhabilitada para entender el espacio percibido en su total, un ámbito vulnerable que no le permite inmunidad frente al objeto con el que se encuentra. El encuentro se da en un tiempo real donde la materialidad del cuerpo coincide con la del espacio, de manera que podemos suponer que es posible ‘experienciar nuestra propia experiencia’ antes de ‘pensar en la forma de nuestra experiencia’²². Esto sin

²⁰ Nos referimos aquí al carácter o bien, a la ‘función enunciativa’ en el sentido que Michel Foucault utiliza para describir el enunciado como “lo que hace existir a un conjuntos de signos y que permite a esas reglas o a esas formas actualizarse” (Foucault, M. 1999. P. 146). El enunciado sitúa unidades significativas en un espacio en el que se multiplican y acumulan, “(e)l enunciado se da siempre a través de un espesor material, incluso disimulado, incluso si, apenas aparecido, esta condenado a desvanecerse”.(Ibidem. P. 167) El ‘carácter enunciativo’ de un espacio tendría así, una materialidad definida por un estatuto de cosa o de objeto, modificable y relativo que funciona como presencia en ausencia de ninguna otra cosa, aquí radicaría su cualidad de enunciado no-representacional.

²¹ El acontecimiento no pertenece al orden de los cuerpos y sin embargo no es inmaterial, pero es en el nivel de la materialidad, como cobra siempre efecto. “No es el acto ni la propiedad de un cuerpo; se produce como efecto de y en una dispersión material” (Foucault, M. 1970. P. 57), es la paradoja de un materialismo de lo incorporeal.

²² *Objects are obviously experienced in memory as well as in the present...the constitution of culture involves the burdening of the “me” with objects. It is the mode of the relatively clear past tense. Space in this scheme has been thought of mainly as the distance between two objects.*

embargo, no excluye que, el requerir 'mediatizar' o comunicar este fenómeno fuera del espacio-tiempo en el que se produce, implicaría un proceso de 'representación', donde el documento de la experiencia 'materializado', podría funcionar como 'sustituto' o como simple 'recuerdo' de la misma (resaltando su relación 'indexal' con el acontecimiento).

(E)l acontecimiento como sentido de la proposición posee una realidad otra que la de las proposiciones mismas, una realidad evemencial ante cuyo tipo la filosofía occidental ha manifestado una franca ceguera, en favor siempre del tipo de realidad fomentado por la representación metafísica: las 'cosas', los sujetos o los objetos, las materias o las formas. (Pardo, José L. P. 94)

A partir de la toma de decisiones alrededor o a propósito de un 'lugar' pensando en función del espacio, el acto de apropiación, instalación, emplazamiento o intervención del mismo implica una transformación que no necesariamente es corporal. Este acto de transformar un 'espacio dado' o un 'lugar' a través de diversas estrategias, da por resultado un espacio que se puede comprender como distinto, en este sentido nos referimos a este 'nuevo' espacio como *espacio producido*.

Por otra parte, es en esa transformación constante de un espacio donde nos interesa ubicar su cualidad de acontecimiento, entendiéndolo de manera general, como una designación de los 'estados de las cosas', una manifestación de intenciones subjetivas, una significación de conceptos generales localizable en un espacio y un tiempo²³. Suponiendo que cualquier

The aim of this narrative is to make space less transparent, to attempt to grasp its perceived nature ahead of those habitual cultural transformations that "know" always in the static mode of the 'me'. (Morris, Robert en Suderburg, Erika. P. 1)

²³ Para Gilles Deleuze, el acontecimiento (*événement*) se define de dos maneras: como atributo de los cuerpos y estados de cosas (mezclas físicas, disposiciones maquínicas). Y como sentido de las proposiciones o enunciados (disposiciones colectivas de enunciación). El acontecimiento

práctica espacial genera un acontecimiento, es posible exponer las condiciones materiales e inmateriales de un espacio producido, observar su divergencia y experimentar su discontinuidad. Nos referimos aquí finalmente, al acontecimiento como el carácter inmediato que incorpora el azar como condición de su existencia, capaz de mostrar la inestabilidad y las contradicciones de un espacio como relaciones sustentables.

Bajo el aparente culto por la dimensión universal del discurso en occidente (logofobia) se encuentra el temor de esos acontecimientos y cosas dichas, contra lo que puede haber allí de violento, de discontinuo. Si se quiere analizar este temor habrá que: replantearnos nuestra voluntad de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; borrar finalmente la soberanía del significante. (Foucault, M. 1970. P. 51).

es "el elemento diferenciante de las series significante y significada comportadas por el lenguaje, faltante en una y excedente en la otra. Los acontecimientos o Ideas-problema se comunican universalmente en un solo Acontecimiento que sintetiza todas las series divergentes y las conecta mediante su diferencia." (Pardo, José L. p. 178)