

**Libro y arte: un espacio de disenso**  
Una mirada al libro desde la política y la estética relacional

Autor:

Alejandra Sarria Molano

Trabajo de grado para optar por el título de  
Comunicadora Social con énfasis en editorial

Director: Sergio Roncallo Dow

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Carrera de Comunicación Social

Bogotá, noviembre de 2011

Agradecimientos:

A Sergio Roncallo Dow por su paciencia y por acompañarme hasta el final

A Claudita, porque todo es gracias a ella

A Juliana Sánchez, porque sin las conversaciones con ella no habría tesis

## ÍNDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Policía, política y espacios para el arte.....</b>	<b>5</b>
1.1 Partición de lo sensible.....	5
1.1.1 Policía y consenso: el orden de los cuerpos.....	6
1.1.2 Política y disenso: la parte de los que no tienen parte.....	10
1.1.3 Subjetivación política: darse el propio nombre.....	17
1.2. Arte y política: el espacio del disenso.....	20
1.2.1 Los espacios del arte: el emborronamiento de las fronteras.....	23
1.2.2 Subjetivación estética: el ingreso de cualquiera a la experiencia estética.....	25
1.2.3 Objetivación estética: el desplazamiento de las formas.....	26
1.2.4 Otros espacios para el arte: el no-lugar y el espacio ‘ordinario’.....	27
1.3. Lo extraterritorial: el territorio simbólico.....	29
<b>2. La de-codificación del lenguaje y el encuentro con el espectador.....</b>	<b>32</b>
2.1 El problema del sentido: juegos de lenguaje.....	32
2.1.1 El sentido y el arte del disenso: la no-correspondencia del signo.....	34
2.1.2 La indeterminación: el sentido y el sin-sentido.....	36
2.1.3 La forma: el encuentro de los mundos.....	38
2.1.4 La forma y el otro: ‘toda forma es un rostro que nos mira.....	40
2.2. La forma relacional: las relaciones humanas.....	40
2.2.1 El intersticio: intercambios no-capitalistas.....	41
2.2.2 La estética relacional: el restablecimiento de los lazos.....	43
2.2.3 El arte y el no arte: devenir-vida del arte.....	44
2.2.4 El encuentro: nuevas formas de relación social.....	45
2.2.5 Intercambios con el espectador.....	48
2.3. El espectador: el espectador manipulador.....	50
2.3.1 El espectador pasivo versus el espectador activo: una noción policial.....	50
2.3.2 La emancipación del espectador: igualdad de las inteligencias.....	52
2.3.3 El arte de traducir: de un sentido a otro.....	53
<b>3. El libro: partición disensual de lo sensible.....</b>	<b>55</b>
3.1. <i>Un coup de dés</i> : la de-construcción del signo.....	58
3.1.1 Mallarmé: la forma y el pensamiento.....	58
3.1.2 Marcel Broodthaers: la plasticidad del signo.....	60
3.1.3 Michalis Pichler: el ritmo en la imagen.....	61
3.1.4 Michalis Pichler: la escultura hecha sonido.....	63

3.1.5 <i>Un coup de dés</i> : el espectador del espectador del espectador.....	64
3.2. <i>Rayuela</i> y el <i>cut-up</i> : laberintos.....	64
3.2.1 <i>Rayuela</i> : un libro de libros.....	65
3.2.2 Burroughs: ‘life is a cut up’.....	66
3.2.3 El lector creador.....	68
3.3. Yoko Ono y George Brecht: devenir-vida del libro.....	69
3.3.1 <i>Grapefruit</i> y <i>Water Yam</i> : las instrucciones de libros habitables.....	69
3.4. Relación y encuentro.....	71
3.4.1 Ulises Carrión y la retro-alimentación.....	72
3.4.2 <i>La más bella</i> : revista-no-revista.....	73
3.4.3 El artista espectador.....	75
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>77</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>82</b>
<b>OBRAS ANALIZADAS.....</b>	<b>85</b>



## **Introducción**

La problemática del libro como forma de arte siempre se ha abordado desde dos puntos de vista. Por un lado está el libro de artista que es aquél libro construido a mano por el artista que tiene un valor tanto simbólico como económico altísimo y del que muy pocas veces es posible la reproducción. Un libro que no tiene lector, sino que aparece guardado en vitrinas y puesto en el mismo espacio en el que se exhiben otras obras de arte, alejadas del público.

Por otro lado, se establece la relación entre libro y arte como un problema de catálogo, en esa medida el libro se convierte en el continente de las reproducciones de la obra de arte, cuyo espacio ‘verdadero’ es otro. El libro, en su relación con el arte, aparece entonces como un problema de almacenamiento o de memoria de lo que se ha producido para otros espacios.

Ninguna de esas dos maneras de pensar el libro en su relación con el arte parecen suficientes, ya que en ninguna de las dos aparece el libro como forma de arte capaz de suscitar construcciones de sentido o de generar interpretaciones. No hay allí un libro que pueda ser leído, no hay un lector del libro de arte como objeto en sí mismo. Hay libros que pueden ser contemplados a distancia y libros que pueden ser ojeados para ver el arte que no pertenece al libro mismo.

Esa segmentación de pensamiento que ubica al libro en su relación con el arte en estas dos posibilidades en las que no cumple una función ni verdaderamente de libro, ni verdaderamente de obra; es la que suscita el planteamiento del problema de esta tesis. Se trata entonces de re-plantear el lugar del libro en tanto su posibilidad de ser en sí mismo obra de arte, sin dejar de ser leído, recorrido, narrado. Aparece la idea de una nueva forma de entender el libro desde sus posibilidades políticas en tanto forma del arte. De allí que el problema planteado en esta tesis sea el de la relación entre libro y arte y cómo desde esta relación se hace posible entender al libro como parte del arte, de un arte político, en el que el libro se convierte en un espacio de disensos y en un configurador de ficciones, desde las que se altera el orden policivo de la realidad desde los diversos modos de construcción y re-construcción de sentido que se hacen posibles.

El pensar el libro desde lo político hace que se creen nuevos problemas de comunicación ya que implica la re-configuración del libro como signo y en esa medida la re-configuración del libro en el lenguaje y como objeto de la comunicación. Cuando accedemos al libro desde su relevancia como geografía de construcción y re-construcción de sentido, estamos pensando en el libro como un territorio de construcción en el lenguaje y, por supuesto, la comunicación.

El libro es un asunto de carácter fundamental en la creación de juegos de lenguaje ya que es uno de los lugares en los que esos intercambios que permiten el juego se hacen posibles. Es claro que las lógicas propias del sistema capitalista han reacomodado el lugar del libro y éste ha quedado relegado a

problemas de medio, es decir, hoy los problemas de la comunicación que se piensan desde el libro lo plantean como un problema puramente de su forma, la preocupación se queda en si sobrevivirá o no el libro de papel o si es mejor un libro impreso que un libro digital. Dicotomías y binariedades en las que se pierde el problema fundamental del libro, que es su carácter de espacio de construcción de geografías de sentido. Es por eso que esta tesis se desvincula del problema del libro como un asunto de su formato. Se trata de pensarlo en términos de su función o del papel que juega como potencia de lo político, como capaz de alterar los órdenes del sistema que lo coartan como objeto de configuración de sentido y como espacio para jugar, para jugar el juego del lenguaje.

Se propone entonces el problema del libro como un espacio de disenso a través del cual se pueden alterar las lógicas policiales y se hace posible re-configurar y re-construir nuevos territorios de sentido que no segmenten ni generan fronteras en cuanto a quién sí y quién no puede acceder a éste, bien sea en tanto autores o en tanto espectadores, así como qué sí y qué no puede *ser* un libro.

Encontramos aquí un asunto fundamental en cuanto a la relevancia en la comunicación del problema del libro; el asunto del lector. Repensar el libro es también repensar al lector y desde ese punto de vista se hace posible generar nuevos modos de relación entre autor y lector, libro y lector, lector y lector, así como entender el libro desde una perspectiva que lo aleja de públicos dirigidos que lo encierran en lógicas puramente comerciales. Se hace posible, desde un punto de vista que re-configura el papel del libro, anular las segmentaciones de públicos y entender que el libro como forma de arte y, específicamente como forma de arte político y relacional, está en capacidad de contribuir al acceso de cualquiera a la experiencia estética.

Estamos pues ante la re-configuración de la idea del libro desde lo político, que nos permitirá a la vez re-pensar el lugar del lector y la relación que se establece entre autor y lector, objeto y lector, espacio y lector. La alteración de las ideas preconcebidas de cada uno de esos elementos nos permitirá configurar al libro como un territorio de sentido en permanente construcción.

Esta tesis pretende plantear al libro desde el punto de vista de lo político, como perteneciente al mundo del arte y como capaz, en tanto arte, de re-configurar la realidad dada y constituirse como un espacio para el disenso. Teniendo en cuenta que todos esos elementos hacen parte de un amplio problema teórico que debe ser visto desde muchos puntos de vista, pero en este caso desde el arte, ya que para efectos de esta tesis y para efectos de lo que estamos planteando como libro, éste es una potencia política en tanto es en sí mismo arte y a la vez no-arte, en ese movimiento de dos mundos es que el libro tiene la capacidad de alterar las lógicas de lo previamente establecido.

De acuerdo con lo que se ha planteado hasta ahora es necesario entonces aclarar que el pensar el libro desde lo político como alterador de sentidos, sólo se hace posible si lo político y por lo tanto el libro,

se piensan desde las teorías de Rancière. Así mismo, no sería posible ubicar al libro dentro de un problema de sentido y de juegos de lenguaje si no se recurre a Wittgenstein y a la idea planteada por el autor según la cual el sentido solamente se constituye en el uso. En lo que se refiere al libro como forma de arte y a la vez como forma de no-arte se hace necesario pensar en la estética relacional desde Bourriaud y en el problema de interacciones sociales desde las que se conforma la obra de arte relacional. Se hará entonces en esta tesis un recorrido detallado por las teorías de estos tres autores que nos permita analizar el libro desde las diferentes perspectivas planteadas.

En el primer capítulo se explorará la teoría política de Rancière y la manera en la que es posible pensar al arte como potencia de lo político. Para empezar, será necesario explicar aquello que Rancière plantea como partición de lo sensible y cuáles son las lógicas de partición que propone. En primera instancia se debe entonces mirar el problema de la policía y del consenso como lógica de partición de lo sensible para poder, más adelante, entender cuál es la operación que ejercen el disenso y la política para alterar y quebrantar la partición policial de lo sensible y hacer posible una re-partición de lo sensible. Se explicará el asunto de la subjetivación política como mecanismo performativo de desidentificación del sujeto de la identidad que le ha sido otorgada por la lógica policial. Desde el disenso, la política y la subjetivación política será posible explicar el lugar del arte como potencia de lo político, en tanto espacio de disenso en el que es posible la subjetivación estética y el emborronamiento de las fronteras entre los espacios del arte y los del no-arte. Todo lo anterior hará posible entender el problema del arte como forma de lo político. De ahí que sea necesario explicar lo que para Rancière serían los espacios posibles para un arte político y, por último, el carácter extraterritorial de esos espacios que los ubica en un problema de construcción de sentido y no en un problema de localización.

En el segundo capítulo se buscará explorar el tema de la codificación y de-codificación del lenguaje y la manera en la que es posible pensar el sentido desde los juegos de lenguaje propuestos por Wittgenstein. Desde esos juegos del lenguaje será posible mirar cómo se configura y se re-configura el sentido en la obra de arte, desde el punto de vista del disenso. Eso permitirá pensar en el problema de la forma relacional, del intersticio y de los modos en los que la estética relacional, planteada por Bourriaud, busca restablecer los lazos de lo social. En esa re-configuración de los intercambios de lo social, se re-configura también el lugar de la obra de arte en tanto forma inscrita en la vida misma y el lugar del arte con respecto al espectador. Aparece como fundamental ahora regresar a Rancière para pensar en lo que él llama el espectador emancipado. La emancipación del espectador es el lugar desde el que se hace posible re-pensar el lugar del lector frente al libro, en tanto se entiende al espectador como configurador de sentido desde el punto de vista de la igualdad de las inteligencias.

En el tercer capítulo se recogerá toda la teoría explicada en los capítulos anteriores para analizar el libro como espacio y forma del disenso y se verá cómo se hace posible, a partir de unos casos

determinados, pensar al libro como potencia de lo político y como espacio de disenso. Se mirará en un primer momento el problema de de-construcción del signo que se hace evidente en el poema *Un coup de dés* de Mallarmé y en todas las versiones que le siguieron. Continuaremos a mirar *Rayuela* de Cortázar y los *cut-ups* de Burroughs desde el problema del laberinto en el que es posible pensar al espectador como creador de la obra, en tanto configurador de sentido y constructor del camino a recorrer. Luego, se verán las obras de Yoko Ono y George Brecht y la relación que permiten establecer con un problema musical y con lo que Rancière llama el ‘devenir-vida del arte’. Para terminar se evaluarán obras en las que se hace manifiesto el carácter relacional del libro desde su producción hasta su distribución, para ello analizaremos la obra *Feedback pieces* de Ulises Carrión y la revista *La más bella* junto al proyecto *Bellamátic*, del mismo colectivo.

Es importante que el lector sepa que cuando en esta tesis se hace un proceso de equivalencia entre libro y arte, no se está hablando de un problema de libro-arte, cuando éste se entiende como una obra que debe ser exhibida en un espacio definido, que se guarda en una vitrina y que verdaderamente no puede ser leído, sino contemplado de lejos. Para efectos de esta tesis y como única forma posible de pensar el libro como espacio del disenso, se está hablando de libros que pueden ser leídos, recorridos o intervenidos. De libros que permiten un juego entre autor y lector y en los cuales el sentido se construye de manera conjunta y no desde un direccionamiento dado por el autor.

## **1. Policía, política y espacios para el arte**

En este capítulo se explicarán, de la manera más detallada posible, los planteamientos de Jacques Rancière en torno al problema de la política y la policía, para entender la importancia de una lógica de lo político en el arte. Así mismo se observará cómo ha ocurrido ese asunto de lo político en el arte contemporáneo, todo esto para poder establecer una relación directa entre arte y política que nos permita ubicar al libro en el espacio político del arte.

### **1.1 Partición de lo sensible**

El asunto de la partición de lo sensible es quizás el punto de partida sobre el que se teje gran parte del pensamiento en torno a lo político de Rancière. Esto ocurre porque su propuesta está dirigida precisamente a pensar y generar una re-partición de lo sensible. Es entonces fundamental aclarar a qué se refiere Rancière con este asunto de la partición de lo sensible y cuáles son los modelos posibles de esa partición.

Para explicar la partición de lo sensible Rancière aclara, en primer lugar, a lo que se refiere con el uso de la palabra partición. En términos de Rancière la palabra partición debe ser entendida en su doble acepción tanto como comunidad, un término que quizás es más fácil de entender en inglés como *party* que aunque no es precisamente a eso a lo que se refiere Rancière si tiene una relación con ese uso desde el punto de vista de la colectividad o la comunidad. Así como desde su uso más claro en el español que es el de partición como separación. Al unir estas dos acepciones del término, queda claro que se trata del modo en el que se separa o distribuye la comunidad. Cómo se organizan y separan los cuerpos en una comunidad. Es la manera en la que se distribuye el mundo sensible y las separaciones que esa distribución implica, porque el distribuir implica una partición que a su vez implica divisiones. Es precisamente de esas divisiones de las que dependerán los modos de partición de lo sensible propuestos por Rancière. Se trata de una distribución de lo sensible. “Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos de lo visible y lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible” (Rancière, 2005, p. 19).

Existen dos modos de partición de lo sensible, es decir dos tipos de comunidad, policía y política. El modo policial de repartición de lo sensible es el que pone los cuerpos en su lugar y en su función de acuerdo a sus propiedades, es decir que ejerce un modo de división que determina y que funciona según una distribución de diferentes tipos de competencias, “(...) da a cada uno la parte que le corresponde, según la evidencia de lo que es” (Rancière, 1996, p. 35). El segundo, el modo político de repartición de lo sensible, es el que se puede pensar como una re-partición, un volver a repartir que se hace posible en el quebrantamiento del orden policial. En otras palabras, se trata de suspender la

‘armonía’ dada por el orden policial e instaurar una lógica del conflicto que desordene y altere la distribución de los cuerpos impuesta por una lógica policiva.

En lo que resta de este capítulo expondré las características y funcionamiento de estos dos modos de partición de lo sensible en busca de plantear cómo se constituye un espacio para el arte, precisamente en la re-partición de lo sensible que implica la lógica política.

### **1.1.1 Policía y consenso: el orden de los cuerpos**

Es de gran importancia aclarar, en primera medida, que existe un equívoco en lo que comúnmente se entiende como policía o, por lo menos es importante aclarar que lo que Rancière entiende como policía dista mucho de la idea de un organismo de control del orden público. No estamos hablando, entonces, de una definición de policía como: “Cuerpo encargado de velar por el mantenimiento del orden público y la seguridad de los ciudadanos, a las órdenes de las autoridades políticas”<sup>1</sup>, en otras palabras, cuando se habla de policía en Rancière no se está hablando de un cuerpo policial. Si se quiere, una definición más cercana a la propuesta por Rancière sería: “Buen orden que se observa en las ciudades y repúblicas, cumpliéndose las leyes u ordenanzas establecidas para su mejor gobierno”<sup>2</sup>. Se trata de un problema de administración que responde precisamente a una determinada partición de lo sensible que debe ser mantenida. Lo que comúnmente se entiende por política es lo que Rancière entiende por policía, “(...) una serie de ordenamientos necesarios para dar legitimidad a un cierto modo de partición de lo sensible que funcionaría sobre un *continuum* de supuestos que determinan los modos de hacer y las posiciones a lo largo y ancho del entramado social” (Roncallo, 2008, p. 107). La policía es entonces una lógica de partición de lo sensible que ordena los cuerpos. Principalmente se trata de un ordenamiento del modo de aparición de esos cuerpos, de su visibilidad.

Resulta importante en este punto hacer también una división entre policía y aparato de Estado, ya que el problema de lo policial trasciende la noción del control estatal. La policía no es un asunto que se ubica lejos de lo social en manos del Estado, ni participa de esa idea de oposición entre uno y otro. No se trata de aquello determinado por el Estado e impuesto sobre la comunidad, muy al contrario, “la distribución de los lugares y de las funciones que define un orden policial depende tanto de la espontaneidad supuesta de las relaciones sociales como de la rigidez de las funciones estatales. La policía es, en su esencia, la ley, que define la parte o la ausencia de parte de las partes” (Rancière, 1996, p.44). Entiéndase entonces que el orden policial abarca la totalidad de la vida en común y por lo mismo *es* un modo de partición de lo sensible porque afecta todo el sensible común.

La partición de lo sensible ejercida por la policía es de corte binario. En esa medida se trata de la segmentación de lo común en partes antagónicas. Ese antagonismo tiene una relación directa con lo

---

<sup>1</sup> Esta es una de las definiciones que da La Real Academia de la Lengua al término policía.

<sup>2</sup> Otra de las definiciones que da la RAE a la palabra policía.

que se decía hace algunas líneas sobre el problema de la aparición de los cuerpos, se convierte en un problema de los cuerpos visibles versus los cuerpos invisibles o, mejor, ‘invisibilizados’. Los cuerpos ‘invisibilizados’ son aquellos que la lógica policial ha identificado como puro ruido y los cuerpos visibles son aquellos que tienen la palabra.

Ese asunto del discurso versus el ruido es precisamente el problema principal de la policía que es, en esencia, un problema de la tenencia en cuenta de la palabra, es decir qué discurso sí es tenido en cuenta. Aquel que es puro ruido no está en capacidad de construir un discurso y por lo mismo no se tiene en cuenta. Es un problema de “(...) distribución simbólica de los cuerpos que los divide en dos categorías: aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve, aquellos de quienes hay un *logos* – una palabra conmemorativa, la cuenta en la que se los tiene– y aquellos de los que no hay un *logos* (una palabra que se tenga en cuenta)”<sup>3</sup> (Rancière, 1998, p. 37). En este orden de ideas, estamos hablando aquí de la división entre los que tienen la palabra y por lo tanto, como seres parlantes son tenidos en cuenta como parte del adentro, y aquellos a quienes solamente se ve como capaces del ruido y que por lo tanto se asocian con una animalidad que los envía directamente al afuera y les niega cualquier posibilidad de parte:

La policía se presenta aquí como un tipo de partición de lo sensible que instauro y regula los espacios del ser, del decir y del hacer. (...) Las dicotomías normal/anormal, dentro/fuera se presentan aquí como supuestos de un tipo de partición de lo sensible que se apoya esencialmente en lógicas binarias que se traducen, en un vocabulario más *policivo*, en una ruptura entre el *tener parte* (estar dentro del discurso) y el *no tener (ser un sin) parte* (ser simplemente un ruido). (Roncallo, 2008, p. 108)

La policía se nos presenta entonces como una lógica binaria de distribución de los cuerpos entre los cuerpos a los que se ve, que son aquellos cuerpos “dotados” del *logos* y que participan del discurso; y los cuerpos a los que no se ve que serían los cuerpos del ruido. “(...) La policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean designados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (Rancière, 1998, p. 45).

Esta lógica binaria puede verse, a modo de ejemplo, como una suerte de *apartheid*. Si bien el *apartheid* sudafricano aparece como un ejemplo radical, sirve perfectamente para entender la forma en la que opera la lógica policial como una forma de normalización que se manifiesta en el aparecer de los cuerpos. Es tan sencillo como imaginarse una playa, un bus, un hospital o los lugares de trabajo de la Sudáfrica del *apartheid* para poder ver perfectamente trazado el lugar en el que se le permite aparecer al cuerpo negro, el cuerpo del afuera, y el lugar en el que aparece el cuerpo blanco, el cuerpo del adentro. Podemos entender así la forma policial que es aquella que crea la limitación de los espacios y el actuar y que ubica a cada uno en el lugar que le corresponde. A algunos les corresponde

---

<sup>3</sup> El paréntesis es mío

el lugar de cuerpo visible y a otros el de cuerpo invisible, a los primeros el lugar del discurso a los segundos el del puro ruido; el de seres sin voz, sin palabra.

Este ejemplo nos permite establecer el carácter binario de lo policial, según el cual “(...) la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas ocupaciones se ejercen, en modos de ser correspondientes a estas ocupaciones y a estos lugares” (Ranciere, 1996, p. 42). Esto implica que existe una identificación que se da, desde el lugar del discurso, al otro como ser sin voz que por lo tanto debe estar en un espacio determinado, llevando a cabo cierto tipo de oficio, de acuerdo a una capacidad que está previamente establecida por la misma partición policial de lo sensible. Principalmente se determina quiénes tienen voz y quiénes no son más que ruido, incapaces de darse una voz propia y por lo mismo puestos en un lugar y unas condiciones específicas, por aquellos que sí tienen voz. ‘Bautizados’ y ubicados por otros, por los que están dentro, como sujetos del afuera.

En ese contexto desaparece lo heterogéneo, la lógica binaria obliga al consenso en esta forma de partición del sensible común. En esa medida es propio de la policía eliminar todo aquello que suponga conflicto o disenso, “se trata de un modo de visibilidad que suprime a los sobrantes de la política. Pretende limpiar la escena común de los sujetos y de las formas ‘arcaicas’ de la división en beneficio de la gestión responsable de los intereses comunes negociados entre grupos” (Rancière, 2005, p. 59). Esa negociación entre grupos establecida por la lógica policial, es lo que genera una partición del sensible común que está determinada por el consenso.

Aparece aquí el tema del consenso, que es aquello sobre lo que está apoyada la partición de lo sensible que opera en términos binarios y caracteriza a la lógica policial. El consenso y la lógica policial van siempre de la mano. Cabe aclarar que el consenso, en términos de Rancière, no se refiere a un problema de acuerdos y desacuerdos se trata, más bien, de un modo de partición de lo sensible según el cual se determina lo visible y lo invisible. Se refiere entonces a una comunidad del sentir, a una comunidad perceptiva, es decir, un modo de producción de la realidad común en el que se distribuyen las competencias, los espacios y las personas. El consenso es pues la lógica de partición de lo común propia de lo policial.

Por lo tanto, el consenso aparece como un proceso de negación del conflicto, en el que ese conflicto se disuelve y se resuelve como parte del sensible común y como propio de una ‘comunidad del sentir’ determinada, lo que quiere decir que no hay posibilidades que trasciendan las particiones y datos dados dentro de esa comunidad. Entonces, el conflicto dentro de lo consensual se disuelve en diferencias negociables que están previamente dadas por el consenso mismo. De esa manera se ejerce un proceso policivo de negación del conflicto y un “(...) proceso de invisibilización, pues al tejer

regímenes de visibilidad y de inclusión de corte binario, (...) hace evidente la puesta en marcha de dinámicas de exclusión: lo visible se opone a lo invisible” (Roncallo, 2008, p. 109).

Es importante retomar aquí el tema de los datos dados. Lo que ocurre es que una comunidad del consenso es una comunidad “en la que incluso los datos a través de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos se consideran objetivos e incuestionables. Acuerdos y desacuerdos (que) significan entonces elecciones entre distintas maneras de gestionar las *posibilidades ofrecidas*<sup>4</sup> por este estado de los lugares que se impone de forma parecida a todos” (Rancière, 2005, p. 58). Queda claro entonces que el ‘conflicto’ dentro de la lógica consensual aparece únicamente como el desacuerdo en torno a las posibilidades ofrecidas por el consenso mismo, por lo tanto no existe discusión más que sobre esas alternativas dadas. En efecto, no queda más que la elección y la opinión sobre las posibilidades dadas y sólo las posibilidades dadas. Rancière lo plantea como la posibilidad de escoger entre blanco y negro cuando blanco y negro son entendidos por todos de la misma manera y la definición o el sentido de uno y otro son incuestionables. El consenso implica el modo de repartición de lo sensible alrededor de una cantidad de datos determinados que no permiten alteración y que no permiten el ingreso de nuevos datos. El consenso está precisamente en la aceptación de esos datos como únicos datos posibles.

Si la lógica de repartición del sensible policivo-consensual es aquella que suprime e invisibiliza. Que distribuye los cuerpos según unas competencias y unos nombres dados por la lógica misma, que previamente ha separado a los que tienen parte (como poseedores de un discurso) y a los sin parte (como puro ruido). Si se trata de la distribución del sensible común en binariedades y datos consensuados que no permiten alternativa y niegan toda heterogeneidad, se hace necesario plantear una re-partición de lo sensible que sea capaz de hacer aparecer a los que no tienen parte, a los cuerpos invisibilizados, a través del desacuerdo, la disonancia, la heterogeneidad y el disenso:

La lógica consensual es la lógica del direccionamiento, es decir de la identificación de los anónimos, de su estratificación en públicos específicos, portadores de demandas culturales diferenciadas. El riesgo de pensar la democracia estética sobre este modelo es permanente: apertura del interior hacia el exterior, adaptación a los públicos y a las culturas. Es necesario oponer a esta división un metamorfismo que utilice la extraterritorialidad estética para poner en el lugar de los territorios definidos por la división consensual el juego entre las fuerzas disyuntivas de lo anónimo. (Rancière, 2005, p. 88)

Aparece, pues, una lógica de repartición de lo sensible que es capaz de alterar lo definido previamente por la división consensual, se trata de la lógica política. A continuación se explicará en qué consiste la lógica política y por qué es desde ésta que se deben pensar el arte y sus espacios.

---

<sup>4</sup> La cursiva es mía

### **1.1.2 Política y disenso: la parte de los que no tienen parte**

Así como en el aparte anterior es fundamental, para empezar, aclarar que lo que normalmente se ha entendido por política está muy lejos de lo que Rancière plantea como político. Es común entender la política como un conjunto de procesos administrativos, judiciales y ejecutivos que requieren de un ente regulador y que establecen el funcionamiento de un mundo común. Sin embargo, esta idea de política se encuentra mucho más cercana a lo que acabamos de describir como una lógica policivo-consensual. La política, en términos de Rancière y a la manera que debe ser entendida en lo que resta de esta tesis, es absolutamente antagónica de la policía. La policía es la división binaria del sensible común entre los que tienen parte y los que no tienen parte, la política es la parte de los que no tienen parte. Es la recuperación de la voz de aquél al que el orden policial ha anulado como puro ruido. Rancière define la política y su relación con la policía de esta forma:

Propongo reservar el nombre de política a una actividad antagónica de la primera (la policía): la que rompe con la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia de parte por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella; la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hacer ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (Rancière, 1996, p. 45)

La política como antagónica a lo policial, debe ser entendida en términos de disenso y por lo tanto como antagónica, también, al consenso. Es pues, la perturbación de la lógica policiva desde la ruptura y distorsión de su consenso, es decir desde la manera en la que esta lógica ha distribuido el mundo según unos datos que no son susceptibles de ser ni cambiados ni cuestionados mientras se opere dentro de la lógica misma. De allí se sigue que la política es la configuración de una lógica que rompe con los datos consensuados de la policía “(...) mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones. Que vuelven visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado, hacen que prestemos atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos” (Rancière, 2005, p. 56).

Se trata de una re-partición de lo sensible en tanto la política es una re-configuración de la manera en la que se ha dividido lo común. Por lo mismo la política introduce objetos nuevos, hace visible lo invisible y escucha lo que antes era entendido como ruido. Al reconfigurar el sensible común a partir del disenso, la política se constituye como una estética de la política, es decir, como la reconfiguración del modo de percepción y aprehensión de lo común e incluso de los disensos que aparecen como rupturas en lo que no es común y nunca podrá serlo. La política es entonces un problema de reconfiguración de los espacios característicos del modelo policial. Es un replanteamiento en la repartición de lo sensible a partir del disenso.

La política rompe con las limitaciones de espacios y funciones que genera lo policial, no se trata de cada uno en el lugar que le corresponde, se trata precisamente de romper con ese lugar de

correspondencia para decirse capaz de estar en otro lugar, de pertenecer a otro espacio. De esa manera se reconfigura el espacio común desde el disenso, desde la negación a aceptar el lugar dado por el consenso, desde la alteración de los datos. La re-configuración de la familia aparece como un acto político, porque se trata de un problema de *re*-partición de lo sensible en el que la mujer replantea su lugar dentro del ente familiar y se propone a sí misma como capaz de otras funciones y de pertenecer a espacios diferentes de aquellos a los que ha sido designada por la lógica policial.

Ese ejercicio de re-configuración responde a una actividad eminentemente política. “La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 1996, p. 45). En la actividad política se anula la lógica consensual que, en términos de Foucault, ‘dociliza’ o doméstica a los cuerpos al ponerlos en un lugar y asignarlos a una función lo que a su vez, si seguimos pensando en términos de Foucault, hará que esos cuerpos se comporten de cierta manera. El cuerpo queda transformado en función de su asignación consensual, “una buena letra, por ejemplo, supone una gimnasia, toda una rutina cuyo código riguroso domina el cuerpo por entero, desde la punta del pie a la yema del dedo índice” (Foucault, 2002, p. 139). La actividad política rompe con la distribución consensual de los cuerpos y hace que los cuerpos invisibilizados aparezcan, lo que permite que aparezcan, a su vez, nuevos lugares de enunciación: “la reconfiguración del espacio que opera la política efectúa una acción de apertura que posibilita el reconocimiento de nuevos lugares de enunciación y la transformación de ciertos ruidos en discursos” (Roncallo, 2008, p. 111).

El problema del ruido versus el discurso es quizás el que mejor nos permite explicar la operación política versus la operación policial. La transformación de ruidos en discursos que ejerce lo político rompe con la segmentación binaria policial que ha ubicado el ruido en el afuera y el discurso en el adentro y permite que se permeen las fronteras entre un espacio y otro, alterando lo que constituye al discurso mismo. La política pone en disputa y altera los datos según los cuales se entiende la palabra y la cuenta en que se tiene esa palabra. Aquellos que no habían sido oídos más que como puro ruido se entienden ahora como, “seres parlantes dotados de una palabra que no expresa meramente la necesidad, el sufrimiento y el furor, sino que manifiesta la inteligencia” (Rancière, 1996, p. 39).

En el momento que esos seres sin voz aparecen como seres parlantes capaces del discurso, se reconfigura el espacio de lo común en términos de la disputa de lo común del escenario, es decir, aparece el conflicto sobre lo que es común y quiénes tienen la capacidad de participar de ese común, de tener parte:

Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y

aquel en el que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada. (Rancière, 1996, p.42)

Es fundamental en este punto pensar el asunto de la igualdad, ya que para Rancière este es el único principio universal. No se trata de una igualdad como discurso politiquero vacío, sino sencillamente la igualdad de cualquiera con cualquiera que hace que toda voz constituya un discurso. Todo sujeto tiene voz y toda voz implica un discurso, por lo tanto no hay sujetos que sean puro ruido. Es bajo esta premisa de igualdad que se deben quebrantar las fronteras de lo policial para que aparezcan los cuerpos invisibilizados, para otorgar la parte a los que no tienen parte:

La política existe allí donde la cuenta de las partes y fracciones de la sociedad es perturbada por la inscripción de una parte de los sin parte. Comienza cuando la igualdad de cualquiera con cualquiera se inscribe como libertad del pueblo. Esta libertad del pueblo es una propiedad vacía, una propiedad impropia por la cual aquellos que no son nada postulan su colectivo como idéntico al todo de la comunidad. La política existe mientras haya formas de subjetivación singulares que renueven las formas de la inscripción primera de la identidad entre el todo de la comunidad y la nada que la separa de sí misma, es decir de la mera cuenta de las partes. La política deja de ser allí donde esta separación ya no se produce, donde el todo de la comunidad se reduce sin cesar a la suma de sus partes. (Roncallo, 2008, p. 115)

Cabe aclarar que tanto el problema de igualdad como el de la parte de los sin parte, no debe entenderse bajo ninguna circunstancia como un problema de inclusión de aquellos que han sido excluidos por la lógica policivo-consensual. Pensar esa igualdad y re-distribución de las partes en términos de una inclusión normalizadora, sería regresar el acto político a un problema puramente policial, ya que son los mismo del adentro los que deciden a quienes del afuera incluir y así, por supuesto, sigue operando una lógica binaria y sobre todo una lógica de identificación normalizadora desde lo policial. No hay subjetivación porque el que incluye es el otro, el que puede, el que está adentro. De ahí que no se deba entender el asunto de la igualdad como se entiende desde el punto de vista de la ética del humanitarismo que no genera más que una forma de legitimación de lo político desde lo policial que busca anular definitivamente el conflicto, lo que hace esta forma institucional de inclusión es que “(...) sustancializa al sin parte y lo introduce como un infante dentro del consenso preexistente” (Roncallo, 2008, p.115).

Regresemos ahora a un tema que se planteó someramente algunas líneas arriba, se trata de la relación de la política con la estética o, mejor, de la política como estética. En ese sentido se dijo que en la reconfiguración de lo sensible lo que ocurre es una estética política, esto porque la política es estética ya que implica la configuración de un sensible común, particularmente un sensible común que se constituye desde el disenso. A saber, la estética en Rancière debe entenderse como fue definida por Kant, es decir, “(...) como el sistema de formas *a priori* que determinan aquello que se da a sentir” (Rancière, 2000, p. 13). Esto quiere decir que la política entendida en términos de la definición que acabamos de ver, se constituye desde un sistema de formas *a priori*, es decir, un sensible común que es previo a lo policial, en palabras de Sergio Roncallo, “la repartición de los espacios y los tiempos de

ese sensible común donde los que no tienen parte deben tener parte, es la tarea de la verdadera política. En este sentido lo estético de la política, en tanto sistema de formas *a priori*, es previo a la repartición policial, a lo que Levèque llama el espacio del *logos*” (Roncallo, 2008, p. 112). Ese espacio del *logos* que se menciona en la cita, es el que hace que se genere una división entre el discurso y el ruido, mientras que en el espacio estético se entiende la igualdad de cualquiera con cualquiera, según la cual todos participan del sistema de formas *a priori* que constituye lo común. Entonces lo que hay que entender es que en ese espacio estético, previo al espacio del *logos*, sí es posible el disenso porque desde allí se articulan diferentes lugares de enunciación. El espacio estético sí permite el disenso porque no ha ingresado el *logos* a determinar qué discursos y qué argumentos deben ser oídos solamente como ruido. En el espacio estético no hay un discurso precedente, se articulan los datos que provienen de todos los lugares de enunciación y es ahí donde hay disenso. “El llamado de Rancière tiene que ver con el re-clamo de lo estético en la política como garante de la comunicación entre regímenes diversos y separados de expresión, fulcro esencial de una re-partición de lo sensible” (Roncallo, 2008, p. 113).

De acuerdo con Roncallo, es la modernidad consensual, por su carácter policial, la que genera exclusión, aquél que no puede seguir el ritmo de la modernidad queda excluido de ésta. Dice Rancière, “el consenso busca una comunidad saturada, limpia de los sujetos sobrantes del conflicto político. (...) El proletario, imagen de la división excedentaria, deja su lugar al excluido. Este último es habitualmente descrito como aquel que no consigue seguir el ritmo de la modernidad, los bruscos cambios tecnológicos y económicos, la transformación de los estilos de vida y de los valores” (Rancière, 2005, p.60). En resumen, se anula el espacio de la estética en el que no existe el discurso precedente que divide palabra y ruido y en su lugar se cede al espacio del *logos* en el que se instaura la lógica policial de segmentación que niega el espacio anterior. Ese espacio de *logos* es el espacio en el que se configura la modernidad consensual, que por lo tanto, niega el espacio estético y segmenta en binariedades policivas.

Permítaseme en este momento generar un paralelo entre la modernidad consensual y la modernidad artística. Lo que ocurre con la modernidad artística y, más específicamente, con las vanguardias es algo muy similar a lo que se describe en el párrafo anterior, se trata de una anulación de todo pasado. La modernidad artística, en la figura de cada una de sus vanguardias, niega por un lado toda historia del arte y por otro todo movimiento que no sea el propio, en ese sentido genera una distribución consensual y policiva de la práctica artística que la obliga a estar inscrita en alguna de las vanguardias y responder a ese manifiesto determinado para legitimarse como arte. Esto genera una partición policial, según la cual si no se hace o ha hecho parte del consenso de la vanguardia moderna, se está en los márgenes del arte. El arte moderno es la ruptura absoluta con el pasado en favor de la creatividad:

La idea central del arte Moderno fue la de creatividad. El genuino artista Moderno estaba supuesto a efectuar una ruptura radical con el pasado, a borrar, destruir el pasado, alcanzar ese punto cero de la

tradición artística y, al hacerlo, darle un nuevo comienzo a un nuevo futuro. La obra de arte mimética y tradicional fue sometida al trabajo iconoclasta y destructivo del análisis y la reducción. Abolir las tradiciones, romper con las convenciones, destruir el viejo arte y erradicar los valores obsoletos fueron los *slogans* del momento. La práctica de la vanguardia histórica estuvo basada en la ecuación “negación es creación”, que ya había sido enunciada por Bakunin, Stirner y Nietzsche. (Groys, 2008, p.73)

El ‘futuro’ del arte moderno se entiende entonces como un futuro policivo en el que la práctica X y sólo la práctica X es concebida y legitimada como arte.

Esta noción modernista del arte es la que rompen artistas como Duchamp, Kosuth e incluso, Warhol al desvincularse de movimientos y manifiestos que obligan al arte a ser de tal o cual forma, logrando así una ruptura con la modernidad consensual manifiesta en el arte. Es importante entender esa ruptura que se genera entre el arte moderno y el arte contemporáneo, a partir de los sesentas y setentas, para ver también las diferencias en cuanto a cómo se conciben uno y otro, lo dicho por Bourriaud nos permite generar esa claridad:

La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tienen una esencia inmutable. La tarea del crítico consiste en estudiarla en el presente. Cierta aspecto de la modernidad está ya totalmente acabado pero no así el espíritu que lo animaba; hay que decirlo en esta época pequeño-burguesa. Este vaciamiento ha despojado de sustancia a los criterios mismos de la crítica estética que hemos heredado, pero seguimos usándolos en relación con las prácticas artísticas actuales. Lo nuevo ya no es un criterio, salvo para los detractores retrasados del arte moderno, que sólo conservan de este presente detestado lo que su cultura tradicionalista les enseñó a odiar en el arte de ayer. (Bourriaud, 2006, p. 9)



Una y tres sillas de Joseph Kosuth, 1965

Parece particularmente interesante el ejemplo de Kosuth porque con su obra *Una y tres sillas* de 1965, lo que genera es un regreso al espacio estético de formas *a priori* en el que el objeto o el signo puede

ser comprendido desde sus diferentes dimensiones y significado de manera distinta en sus formas de representación. Se genera un problema lingüístico en el que se manifiestan lugares de enunciación múltiples. Esta obra re-define por completo la posibilidad de re-utilización del objeto como parte de un panorama creativo que en este caso responde directamente a un planteamiento filosófico sobre el problema entre lenguaje, imagen y referente que, además, pone en evidencia todo un constructo lingüístico y representativo dentro del cual el objeto aparece como signo que se significa en el lenguaje. Esta noción del objeto abre un campo en el que éste se convierte en un recurso fundamental para la obra artística por su capacidad de significación y, sobre todo, porque da cabida a diferentes lugares de enunciación lo que lo ubica dentro de un espacio estético propio de lo político. Se reafirma entonces una distinción fundamental entre el arte moderno y el arte contemporáneo que es importante tener en cuenta para esta tesis, dice Arthur Danto:

El Armory show de 1913 utilizó la bandera de la revolución americana como lago para celebrar su repudio al arte del pasado. El movimiento dadaísta de Berlín proclamó la muerte del arte, pero deseó en el mismo póster de Raoul Hausmann una larga vida al 'arte de la máquina' de Tatlin. En contraste, el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. (Danto, 1999, p. 27)

Se ha mencionado varias veces en este aparte el disenso como constitutivo de lo político por su carácter de generador de distorsión y conflicto. Valga la pena entonces explicar de qué se trata ese disenso y cómo es ese conflicto. El disenso implica una re-partición o re-distribución de lo sensible porque es precisamente aquello a lo que no le bastan los datos dados por la lógica policial y que implica un acto político por el simple hecho de no conformarse con opinar sobre esos datos, sino buscar reconfigurarlos a través de una pregunta absolutamente nueva, porque los datos otorgados dentro del consenso no son suficientes. "No es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura" (Rancière, 1996, p.8). El disenso no es entonces un problema de desacuerdo y nada más, es una "(...) diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión" (Rancière, 2005, p.55). Se trata de la re-configuración de los datos sensibles otorgados para generar datos absolutamente nuevos que no pertenecen a los recibidos del orden consensual.

El disenso es la distorsión del signo, del dato mismo con la idea de hacer preguntas a las que no es posible responder con los datos dados y por lo tanto generan la necesidad de nuevas lógicas. Lo disensual es entonces puramente político, porque quebranta la lógica policivo-consensual para replantear los datos, re-configurar los espacios, re-distribuir las funciones y sobre todo re-nombrar los sujetos. El disenso puede entenderse como el arma de lo político, el lugar a través del cual se llega a la política. Lo disensual significa aquello que no participa de la lógica del consenso y que por ello obliga

a re-partir aquello que el consenso ya ha determinado y establecido. El disenso es una disonancia absoluta de sentido.

En el disenso se ponen en evidencia dos formas diversas sobre las que se estructura el signo mismo. De ahí que en la lógica político-disensual haya un encuentro permanente de heterogéneos. Ese encuentro de heterogéneos consiste en el intercambio constante entre la lógica policial y la política, dice Rancière que cualquier cosa puede llegar a ser política en tanto de lugar a ese encuentro (Rancière, 1996, p.48). Por lo tanto existe una permeabilidad entre lo político y lo policivo en la cual lo político es capaz de generar distorsiones en su antagonista a través del lenguaje y los espacios propios de lo policial. Es decir que lo político actúa con palabras y en espacios que comparte con lo policial. Se vienen a la mente los usos que da la comunidad a edificios institucionales que en su concepción están hechos para otra función. Esto ocurre, por ejemplo, en las bibliotecas públicas de Medellín en las que los jóvenes de la comunidad hacen uso de los salones de lectura de la biblioteca para practicar *break-dance*. Re-distribuyen el espacio en sentido literal para que sea suficientemente amplio para bailar, al igual que re-configuran su sentido al alterar su función y re-significar el propósito de ese edificio, construido desde la institucionalidad consensual, dentro de la comunidad en la que se construye. Aparece allí un problema político y disensual, en la medida en la que se desidentifica el espacio en su función, así como la manera en la que deben aparecer los cuerpos en ese espacio.



*Acción de duelo* de Doris Salcedo y otros, 2007

Se puede pensar también en el ejemplo de lo que ocurre con la ‘acción de duelo’ convocada por Doris Salcedo y otros artistas en la Plaza de Bolívar de Bogotá en conmemoración de los Diputados de la

Asamblea del Valle, en la que se cubrió la plaza con una retícula de veinticinco mil velas. En la acción participó la comunidad, los familiares de las víctimas y otros artistas. Lo que ocurrió aquí es similar a lo que ocurre en las bibliotecas, se re-significa y re-configura el espacio desde su función, que es la de plaza pública, para poner en figura de discurso un tema que hasta ese momento no se había tratado más que como ruido. No se trata de un problema de denuncia, sino de un juego de memoria que obligue a re-configurar ese espacio como un espacio de discusión de lo común y de encuentro de los discursos y los lugares de enunciación. Se pone de manifiesto, de una manera sutil, la contradicción entre dos mundos, entre los olvidados de la política e invisibilizados y aquellos que se empeñan en hacer que ese ruido apagado reaparezca como discurso. Por lo tanto en estos dos ejemplos aparece “(...) la contradicción del espacio público entendido como espacio de la simbolización de lo común y de participación en las decisiones sobre los asuntos comunes” (Rancière, 2005, p. 63). La indeterminación de los espacios que se juega en ambas prácticas permite perturbar la distribución de los espacios, de los grupos y de las identidades propias del orden consensual. Por lo tanto queda claro que, “hay política mientras haya conflicto sobre la configuración misma de los datos, conflicto interpuesto por los sujetos excluidos en relación con la suma de las partes de la población” (Rancière, 2005, p.58). Para resumir, dice Rancière:

El problema consiste en trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de descripción consensual se encuentran puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en reconstituir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia. (Rancière, 2005, p. 62)

En lo político se lleva a cabo entonces un reclamo estético en la comunicación entre lo diverso y separado; y una necesidad y actividad que ponen en relación aquello que se supone no tiene relación alguna.

### **1.1.3 Subjetivación política: darse el propio nombre**

La subjetivación puede definirse como el acto político por el cual aquellos que han sido nombrados o, si se quiere, ‘bautizados’ por el orden policial, asumen la facultad de auto-nombrarse. Es decir aquellos sujetos cuyo nombre fue dado, deciden ahora darse su propio nombre, su propia historia. “Este darse el propio nombre es el que constituye el momento propiamente político, pues es el que abre el espacio de los que no tienen parte; es el momento en el que el infante clama desde su propia voz”(Roncallo, 2008, p.113). El problema de la igualdad que se planteó en un aparte anterior como igualdad de cualquier hombre con cualquier hombre aparece aquí como el acto performativo de la auto-designación. Es decir, como la capacidad activa de cualquier sujeto de darse su propio nombre.

Se nos presenta entonces el asunto de la auto-designación como mecanismo para salir de la anonimidad, es ese darse el propio nombre el que constituye el momento y la acción performativa propiamente política. “En el momento de la autodesignación se da una ruptura del código mismo que sostiene la

partición policial de lo sensible y se da origen al disenso, pues el conflicto aquí no tiene que ver con la mayor o menor cercanía de los modos de percepción, sino con una disonancia fuerte que, en el reclamo del propio nombre, hace surgir el disenso y abre la evidencia de una necesaria re-partición de lo sensible” (Roncallo, 2008, p. 114). La subjetivación se refiere a la capacidad de discurso que tenemos todos por nuestra condición primaria y fundamental de igualdad. La lógica policial determina que hay unos sujetos con voz y por lo tanto capaces de discurso y hay otros sujetos que solamente hacen ruido. La subjetivación política se da cuando aquellos sujetos que supuestamente sólo son capaces de ruido se nombran e identifican a sí mismos como capaces de discurso.

Permítaseme entonces un ejemplo. Si, como dice Rancière, la subjetivación política “(...) es el proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación” (Rancière, 2005, p.83), entonces podríamos pensar que el reclamo de los sujetos víctimas del conflicto armado nacional de su lugar como víctimas y por lo mismo como colectividad política que ha sido marginada de lo policial, es un acto de subjetivación política. Podemos afirmar esto porque lo que se está dando es un acto en el que esos sujetos se están otorgando ellos mismos el nombre de víctimas y de víctimas no solamente de lo que el consenso policial dice que son víctimas (guerrilla y paramilitares), sino víctimas de un proceso violento del que es responsable en últimas el Estado y la comunidad, es decir el orden policial consensual. Aparece allí la existencia del conflicto entre los que se saben víctimas de ese orden policial y se enuncian como tales y aquellos que les niegan ese nombre porque rompe con la configuración consensuada de los culpables de ese *status* de víctimas. Se re-significa así el consenso establecido de lo que es ser una víctima en este país, en tanto se debe re-conocer a los responsables de la victimización. El problema surge cuando la subjetivación política de las víctimas es absorbida por el sistema policial a modo de reconocimiento e inclusión propios del consenso y no a modo de distorsión de lo que el espacio consensual ha definido como víctima. Esto se evidencia en el lenguaje policivo con el que está redactada la ley 1448:

ARTÍCULO 1: la presente ley tiene por objeto establecer un conjunto de medidas judiciales, administrativas, sociales y económicas, individuales y colectivas, en beneficio de las víctimas de las violaciones contempladas en el artículo 3 de la presente Ley, dentro de un marco de justicia transicional, que posibiliten hacer efectivo el goce de sus derechos a la verdad, la justicia y la reparación con garantía de no repetición, de modo que se *reconozca su condición de víctimas* y se dignifique a través de la materialización de sus derechos constitucionales. (Ley 1448, 2011, p.1)

Ese capítulo, que se titula *Objeto, ámbito y definición de víctimas* es, en su totalidad, la evidencia del orden policial que se traga la subjetivación política en humanitarismos, derechos y definiciones que buscan anular el conflicto y retornar al estado de designados a aquellos sujetos que ejercieron un acto de auto-designación. La ley reconoce la condición de víctimas de estas personas y los designa como tales pero dentro de lo previamente consensuado, es decir busca absorber la re-significación que la auto-designación implica (en cuanto al problema de víctimas de quién) para restablecer el orden previamente dado de lo que se le reconoce a una víctima y sobre todo en cuanto a quiénes son sus

victimarios. Empero, no reconoce el papel del Estado y la comunidad policial en la posición de víctimas de estos sujetos, o lo reconoce parcialmente. Esto se evidencia en que no reconoce una necesidad de re-configurar las acciones, espacios y funciones de la fuerza pública: “el ejercicio de las competencias y funciones que le corresponden en virtud de la constitución, la ley y los reglamentos a las Fuerzas Armadas de combatir otros actores criminales no se afectará en absoluto por las disposiciones contenidas en la presente ley” (Ley 1448, 2011, p.2). Queda claro que si bien el acto de auto-designación de las víctimas implica una subjetivación política, o un intento de ésta, no es lo suficientemente poderoso para permanecer como disonancia y, por lo tanto, es absorbido por el orden policial como un problema humanitario y ético en el que se anula todo conflicto. Vemos, pues, que el problema de subjetivación no es un asunto de inclusión, ni de reconocimiento, es un problema performativo que se lleva a cabo desde el disenso.

En el acto de auto-designación que implica la subjetivación política se lleva a cabo un proceso de re-significación del signo previamente codificado en el que se evidencia la co-existencia de dos mundos. Para explicar esto Rancière plantea un ejemplo en el que a un sujeto, al preguntársele por su profesión, responde que él es de profesión proletario, pero su interlocutor se niega a aceptar que esa sea su profesión. Lo que aparece allí en ese no-entendimiento de uno y otro es la co-existencia de dos mundos que se mencionó; uno, el policial, en el que profesión se entiende como un oficio que pone a un cuerpo en una función determinada y otro; el político, que entiende la profesión como un asunto de reconocimiento y de pertenencia. Se muestra entonces una doble comprensión del signo, de la palabra ‘profesión’, que pone en conflicto una lógica y otra y que, en la auto-designación que hace el sujeto en cuestión de poner a su profesión como una instancia de pertenencia, se re-codifica desde lo disensual. Se define entonces al sujeto político como “(...) un operador que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir en el nudo entre los repartos del orden policial y lo que ya está inscrito allí de igualdad, por más frágiles y fugaces que sean esas inscripciones” (Rancière, 1996, p.58).

“Una subjetivación política vuelve a recortar el campo de la experiencia que daba a cada uno su identidad con su parte. Deshace y recompone las relaciones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir que definen la organización sensible de la comunidad, las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa y aquellos donde se hace tal otra, las capacidades vinculadas a ese hacer y las que son exigidas por otro” (Rancière, 1996, p.58). Por eso cuando en 1955, en pleno período de segregación en Estados Unidos, Rosa Parks se rehúsa a ceder su silla a un pasajero blanco porque está cansada, lo que se está llevando a cabo es un acto de subjetivación política en el que aquel que ha estado en el afuera, en este caso la mujer negra, y ubicado en los espacios comunes como parte de ese afuera, en la parte trasera del bus; se resiste a ser ubicada allí y, en términos tanto literales como simbólicos, cambia el lugar en el que debe aparecer su cuerpo (de sin parte) y en cierta manera altera la identidad que le ha sido designada.

En esa medida lo que aparece en la subjetivación política es un problema de desidentificación, lo que significa que el sujeto que ha sido puesto en un lugar, considerado apto para una función y determinado a un espacio y por lo mismo otorgado, por aquellos que están en el 'adentro' y poseen el discurso, una identificación y un nombre, se deshace de esa identificación dada y se identifica o, mejor, se nombra a sí mismo. Por lo tanto, se deshace de la identificación que le fue otorgada y en esa medida se reconfigura como capaz de discurso, se auto-nombra y replantea su espacio y su función que deja de ser aquella que le ha sido otorgada para ser aquella que se otorga a sí mismo. "Toda subjetivación es una desidentificación, el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera puede contarse, porque es el espacio de los incontados (...)" (Rancière, 1996, p.53). En la desidentificación emerge el sin parte y se fractura la lógica codificada. Es en el momento de la desidentificación y auto-designación "(...) cuando se disuelve el signo previamente codificado y tiene lugar la re-significación que evidencia el disenso sobre los datos mismos de la partición de lo sensible" (Roncallo, 2008, p.115).

Aparece aquí el papel del arte como espacio de lo político y como espacio del conflicto, porque el arte tiene la capacidad de generar juegos de sentido en los que se fracture la lógica codificada, donde se re-signifique el signo y, sobre todo, se ponga en relación aquello que supuestamente no la tiene.

## **1.2. Arte y política: el espacio del disenso**

Partiendo de lo que se dijo en el aparte anterior, queda claro que el arte se puede entender como un problema de subjetivación en la medida que re-significa, re-designa, re-configura y pone en relación los mundos. El arte es el espacio de re-codificación del signo y en esa medida es un espacio de disenso y de conflicto. Se genera disenso al emborronar las líneas entre realidad y ficción, una ficción que no se debe entender como irrealidad, sino como el reacomodamiento de los signos. "Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescindan de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros 'hacen ver'" (Rancière, 2005, p.77).

El arte aparece como el espacio a partir del cual se pueden emborronar las líneas entre realidad y ficción, si se entiende que la realidad de los datos dados responde a una lógica consensual:

El consenso es una distribución de las competencias, de los espacios especializados y de los públicos dirigidos. Pero es también, de una manera complementaria, un determinado modo de producción de la realidad común. (...) Para el consenso las cosas no son lo que son. Desde su punto de vista, el desacuerdo tiene que ver únicamente con las ideas, intereses, sentimientos y valores a través de los cuales las aprehendemos. Se puede discutir sobre todo esto pero no sobre los datos mismos, a no ser que borremos la línea que separa realidad y ficción. (...) El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y sus interpretaciones de lo real y lo ficticio. (Rancière, 2005, p.77)

En la ‘ficcionalización’ de la realidad se reconfigura el signo, esto implica una re-partición de lo sensible que a su vez quiere decir que es posible articular el disenso desde la ficción. El arte, entonces, es una herramienta de lo político porque está en capacidad de generar disenso y de romper con las fronteras impuestas por la lógica policial. En lo político, las fronteras son permeables porque se reconoce la heterogeneidad, porque hay diferencia y porque se asume la igualdad del otro. Así mismo, el arte logra ser político porque desdibuja las fronteras precisamente entre arte y no arte, no para traer hacia el lado del arte lo que antes no se concebía como tal, sino para generar un intercambio entre un lado y otro y, lo más importante, para generar una hibridación entre uno y otro que obligue a replantear absolutamente no el tema de lo que es o no arte, sino el principio mismo de la pregunta.

El arte tiene la capacidad de re-configurar los signos para re-significar y re-espaciarse a sí mismo. Es una trasgresión de espacios que genera nuevos modos de enunciación que no segmentan binariamente sino que, por el contrario, dejan abierta la discusión para ser llenada de otros tantos significados. Es el replanteamiento del signo mismo y por lo tanto implica una subjetivación desde el punto de vista de la desidentificación. El arte es político porque implica el disenso.



*Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola de Cildo Meireles, 1970*

En ese emborronamiento de las fronteras y en la ficción que implica la re-configuración de los datos podemos ubicar ejemplos como el de la obra de Cildo Meireles, *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola*, en la que el artista interviene unas botellas de Coca-Cola escribiendo frases políticas y luego devuelve esas botellas al mercado para que sigan funcionando dentro del orden de mercancía y consumo que les es propio. En esa acción Meireles se ubica en la frontera entre la mercancía, el arte y lo cultural y de esa manera re-estructura la idea tanto del espacio como del objeto del arte, que en este caso se convierte en un objeto de consumo absolutamente desechable. Con esta obra Meireles re-configura los datos de la realidad creando una ficción en la re-significación del objeto, una re-significación que además es de ida y vuelta, porque se re-significa tanto el objeto del arte, como la botella de Coca-Cola. Se establece aquí un encuentro de heterogéneos entre el espacio (objeto) que pertenece a un esquema de consumo propio de lo policial y la inscripción de frases como

*Yankee go home!* que pertenecen a un conflicto con la idea de un colonialismo de la multinacional. Lo importante no es la denuncia, aunque aparezca allí, lo importante en términos políticos es que esa botella que es símbolo de la lógica policial se convierte en sí misma en el espacio de choque entre dos lógicas. Una vez más, es el uso de los lugares, las palabras y concretamente los productos de lo policial por parte de lo político que los re-significa. Aparece entonces una suerte de *collage* que “(...) puede entenderse como puro encuentro de los heterogéneos, certificando en conjunto la incompatibilidad de los dos mundos” (Rancière, 2005, p. 39), pero poniéndolos en relación. Es la relación entre aquello que supuestamente no tiene relación alguna. Aquí el arte aparece como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. Se trata de la distribución del espacio material y simbólico.

En el sentido de lo heterogéneo en el arte Rancière plantea cuatro clases de ‘provocaciones dialécticas’ que se llevan a cabo:

La primera es la del juego, en esta se juega con la indeterminación que permite una nueva lecturabilidad del signo. Hay una suspensión del significado, se hace una reduplicación ligeramente desplazada que hace que no se sepa a qué pertenece ese significado. Es quizás en esta clase en la que podemos ubicar el trabajo de Meireles;

La segunda es el humor, que se trata de un desfase en la manera de presentar una secuencia de signos o un ensamblaje de objetos, desaparece entonces la correspondencia entre uno y otro;

La tercera es el inventario que consiste en repoblar el mundo de las cosas “(...) inventario de las huellas de la historia, objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que dan testimonio de una historia y de un mundo comunes”. Aquí se establece una relación directa con el anónimo que aparece tanto en sus objetos inventariados como en la forma de espectador no identificado de esos objetos. Se trata de poner en evidencia un social común. Aquí se puede pensar en obras como la de Boltanski que continuamente está recuperando la historia común y re-ubicándola en la memoria y en el espacio;

La cuarta es el encuentro (invitación), en esta clase, “el artista coleccionista construye un espacio de acogida para incitar al visitante a establecer una relación imprevista”. Aquí Rancière nos plantea el ejemplo de *Tapis de lecture* de Dominique Gonzales-Foerster en el que se nos invita a tomar un libro y sentarnos a leerlo en el espacio previsto por el artista;



*Tapis de lecture* de Dominique Gonzalez-Foerster, 2007

Y por último aparece el misterio como una forma de ligar los heterogéneos, no en el choque antagónico entre dos o más mundos, sino en el parentesco entre uno y otro. Un ejemplo podría ser un tipo de video-arte en el que se fusionen fragmentos de diferentes mundos: la danza, el arte, la literatura, la poesía y la publicidad, por ejemplo, pero como un conjunto de relaciones, no de choques. (Rancière, 2005, p. 46-52).

El arte se nos presenta aquí como la creación de ficciones capaces de re-configurar la realidad a partir juegos de sentido que alteran los datos dados y que no se bastan con ellos y por lo tanto los reconstituyen. Lo político en el arte se manifiesta como la ruptura de la realidad a través de la ficción y el emborronamiento de las fronteras entre espacios (simbólicos y reales) creadas por la lógica consensual.

### **1.2.1 Los espacios del arte: el emborronamiento de las fronteras**

Es importante para empezar, aclarar que es un error entender los espacios del arte como espacios-contenedor. No se trata de una relación continente-contenido en la cual el espacio del arte es el lugar en que se exhiben las producciones artísticas. En los espacios que se entienden de esa manera aparece el problema de lo que Rancière llama transacciones programáticas que serían: “aquellas que asignan a los espacios e instituciones del arte funciones encaminadas a realizar las virtualidades propias de la experiencia estética. Estos programas pretenden poner en juego de una manera sistemática las contradictorias relaciones que definen esta experiencia: relaciones entre un dentro y un fuera, entre posesión y desposesión, experiencia de lo heterogéneo y reapropiación de lo propio” (Rancière, 2005, p.70).

Hay cuatro programas del arte o transacciones programáticas:

- 1) La cultural/educativa: aquella que busca poner el arte al alcance de todos. En esta transacción se encuentra una contradicción entre el gozo del distanciamiento y la reducción de éste.
- 2) Los espacios/enciclopedia: estos son los que buscan rescatar las especificidades de los espacios del arte asegurando su carácter elitista, diferenciado y diferenciador.
- 3) La militante de denuncia: en esta transacción se busca poner en evidencia el funcionamiento del poder dentro de los espacios institucionalizados del arte.
- 4) En la que se busca adaptar los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni formas propios. Se establece así al arte como forma de vida que se encuentra por fuera del espacio museístico o institucional.

Estas cuatro transacciones programáticas siguen inscritas en una lógica policiva y consensual porque constituyen un debate entre el adentro y el afuera y lo que debe hacer parte de cada uno de esos espacios. Aunque lo hagan de diferentes maneras, en todas se preserva o se rompe la frontera, pero sigue siendo un problema de frontera, una frontera en la que se reafirman la división entre arte y no arte, arte y espectáculo y arte y mercancía. El espacio del arte debe funcionar como lugar de emborronamiento de las fronteras, porque “es precisamente el emborronamiento de las fronteras –y la consecuente posibilidad de pensarlas como membranas de intercambio– lo que permitiría a los espacios del arte ser escenarios de disenso y difuminar las líneas entre realidad y ficción” (Roncallo, 2008, p. 10).

No se puede olvidar, por lo tanto, que el problema de lo espacial en el arte se refiere a la experiencia estética y no a la ubicación geográfica porque el arte es ante todo “(...) aquello que es objeto de la experiencia estética, y esta es una reconfiguración de los espacios-tiempos de una sociedad” (Rancière, 2005, p.69). Por lo tanto, “(...) el espacio del arte se confirma como el espacio de la diversidad de las competencias y de las funciones que borra los límites y mezcla las formas de experiencia y de expresión” (Rancière, 2005, p.78). No es pues un problema de qué es arte y qué no lo es y a qué espacio pertenece uno y otro, es un asunto de cruce de heterogéneos y de aparición de diversidades que propicien el conflicto, el disenso.

Es desde el punto de vista de lo que se acaba de plantear, que se puede definir al arte como político.

En palabras de Rancière:

El arte no es político por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las

identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda en relación a estas funciones por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y es por ahí por donde el arte tiene que ver con la política. (Rancière, 2005, p. 17)

Por lo tanto, el arte es político cuando genera nuevos modos de partición de lo sensible al perturbar las lógicas del control policial y alterar el 'qué va dónde' determinado por el consenso. El asunto de los espacios disensuales se puede ver desde dos aristas que los constituyen, la subjetivación y la objetivación estética por un lado y las hibridaciones del panorama artístico contemporáneo por otro (Roncallo, 2008, p.120). Veamos entonces de qué se tratan.

### **1.2.2 Subjetivación estética: el ingreso de cualquiera a la experiencia estética**

La subjetivación estética opera exactamente de la misma manera que la política pero responde más directamente al problema de la experiencia estética y de la capacidad de producción estética también. Se trata, una vez más, de un restablecimiento del quién sí y el quién no, precisamente para romper con esa dualidad y permitirse entender que el problema no está entre el sí y el no, el adentro y el afuera, sino entre la hibridación de las fronteras que re-configura espacios y desarticula los espacios mismos que dividía la frontera.

La subjetivación estética es el acto según el cual el sujeto se enuncia a sí mismo como 'capaz' de la experiencia estética y se inscribe como igual dentro de ésta, en lugar de permitirse el lugar que le ha sido dado para poder participar de ella. Se trata entonces del ingreso de *cualquiera* a la experiencia estética. "El ingreso a la experiencia estética es, de igual modo, una experiencia de desidentificación en tanto supone (...) una ruptura con el *habitus*" (Roncallo, 2008, p. 120). Entiéndase el *habitus* como la regla que se inscribe en los cuerpos o, en términos de lo que se ha discutido, como la identificación policial que se da a un cuerpo. Para explicar esa ruptura con el *habitus*, Rancière usa como ejemplo el tema de la poesía obrera francesa que se niega a acceder a la experiencia estética desde su identificación policial, ejerciendo así una ruptura del *habitus*, "imitar la 'poesía culta', en vez de perfeccionar la ingenuidad de las canciones populares, era precisamente para aquellos obreros una experiencia de desidentificación, una manera de romper una identidad consensual rechazando un *habitus* y un lenguaje considerados propios de la vitalidad natural de las clases populares" (Rancière, 2005, p. 73). De esta manera se explica que lo que ocurre como consecuencia de la ruptura del *habitus* que se ejerce en la subjetivación estética, es la reconfiguración de a quién le corresponde qué, quién se supone que se es, qué se debe hacer, desde dónde se debe hacer y cómo se debe hacer. "La posibilidad de la subjetivación estética es, a todas luces, la más política de las apuestas, pues rompe con la muy policiva idea de que 'se nace' para cierto tipo de trabajos y con cierto tipo de gustos" (Roncallo, 2008, p.121). Es, una vez más, el re-clamo de la igualdad de todos con todos ejercido por Rosa Parks en aquel bus, pero en términos del acceso que se tiene a la experiencia estética.

### 1.2.3 La objetivación estética: el desplazamiento de las formas

Lo que ocurre en la objetivación estética es un desplazamiento entre los espacios, principalmente los espacios del arte y aquellos del entretenimiento. Por lo tanto, la objetivación estética es el “proceso aleatorio que transfiere formas de entretenimiento o espacios de diversión al dominio del arte” (Rancière, 2005, p. 73) y viceversa. Lo que aparece aquí, una vez más, es un problema de reconfiguración, en este caso de los espacios mencionados. Por lo tanto en la objetivación estética lo que se da es la migración de un espacio a otro, la frontera se convierte en una membrana de intercambio entre la diversidad de las formas.



Afiche de la exposición *Sensacional de Diseño Mexicano* del Banco de la República, 2010

Podríamos pensar en lo que ha ocurrido en la última década con las formas populares de publicidad que primero migraron sus formas hacia el diseño gráfico y que de allí lograron brincar al espacio de lo artístico. Un ejemplo de esa migración aparece en el trabajo que hace Popular de lujo en Colombia con las imágenes y símbolos que han intercambiado con la cultura popular. Incluso, el año pasado se hizo una exposición en el Museo de Arte del Banco de la República que se llamó *Sensacional de Diseño Mexicano* y que para este efecto nos sirve como prueba de la migración de las formas de un espacio, supuestamente cerrado, a otro al que se supone no pertenecen.

“La objetivación estética tiene un marcado carácter político, toda vez que disloca los tiempos-lugares del arte institucionalizado y consensual y abre sus dominios a lugares no pensados” (Roncallo, 2008, p. 121). El mejor ejemplo de esto es el cine, ya que éste implica una re-negociación de las fronteras del arte. En el cine aparece el proceso migratorio entre lo mediático y lo artístico, este es un medio que no termina de pertenecer ni a uno ni a otro, sino que se desplaza constantemente de un lado a otro, emborronando por completo la frontera que los divide.

En lo que se refiere al emborronamiento de las fronteras podemos devolvemos al momento del *ready-made* y ver cómo constituyó el deslizamiento de las formas en tanto se quebrantó la relación del artista con el objeto, del artista con la obra de arte y del espectador con la obra de arte, lo que implica una re-

distribución de los papeles de la obra, del artista y de la institución. “Cuando expone un objeto manufacturado en tanto que obra mental, Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto en detrimento de cualquier habilidad manual” (Bourriaud, 2009, p. 22). Al igual que desplaza el lugar de las formas emborronando la frontera entre el objeto del arte y el objeto mercancía u objeto de la vida cotidiana. Desde ese momento cambia radicalmente la posición del objeto dentro de la obra de arte, gracias al cambio en la idea de la producción de arte como obligada a unas convenciones técnicas y a unas habilidades determinadas. Se establece la idea de que “(...) el acto de elegir basta para fundar la operación artística, ‘darle una idea nueva a un objeto’ es ya una producción” (Bourriaud, 2009, p. 24). Aparece, si se quiere, lo que Nicolás Bourriaud llama el artista post-productor (Bourriaud, 2009, p. 25), aquel que es capaz de tomar lo que ya existe, apropiárselo y re-significarlo y que en esa re-significación, re-configura el orden consensual de los objetos, así como el del lugar y la identidad del artista.

“No se trata ya del reconocimiento de un ‘genio’ creador de corte kantiano ni de pensar en la irrepitibilidad de la obra: el cine y, en general, el arte mediatizado proponen una re-partición de lo sensible en tanto perturban las lógicas del arte consensual al poner en tela de juicio nociones básicas como la de obra y la de artista y, por supuesto la de institución legitimadora” (Roncallo, 2008, p.122).

Lo que ocurre, en definitiva, en la objetivación estética es una vez más una ‘ficcionalización’ de la realidad en tanto ya no es posible preguntarse si lo que ocurre en esos deslizamientos es arte o no, la pregunta ya no cabe, se necesita, entonces, una nueva serie de preguntas, en otras palabras, datos que sean generados desde el disenso.

#### **1.2.4. Otros espacios para el arte: el no-lugar y el espacio ‘ordinario’**

Para Rancière hay tres espacios posibles para el arte, pero en este aparte se van a explicar los primeros dos que luego nos conducirán al tercero, que es quizá el más importante. Esos otros espacios son espacios ambiguos en los que convergen lo popular y lo artístico, se trata de las instituciones oficiales por un lado y los espacios ordinarios por otro.

Aunque parezca contradictorio, Rancière incluye aquí los espacios institucionales porque son espacios de tránsito (no-lugares) y en esa medida son “(...) lugares aleatorios de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan procesos concretos de reconfiguración de las identidades y los campos de experiencia” (Rancière, 2005, p. 74).

Por otra parte aparecen los espacios que Rancière llama ‘ordinarios’ que se entenderían como los espacios ‘no convencionales’ del arte: fábricas, talleres, bodegas, etc. Estos espacios funcionan porque están cargados no sólo por la evidencia del trabajo del artista, sino por la huella de la propia historia del espacio, que es la huella de una historia en común, en esa medida contribuyen a la indeterminación del arte político desde la indistinción que se genera entre diversión y arte. El

problema es cuando entran en el juego de alto y bajo del arte crítico y se usan como mecanismo para acercar al arte a los que se suponen excluidos de éste por los espacios institucionales, con la idea de un espacio más cómodo para generar la experiencia estética. Por eso se debe salir del problema del adentro y afuera, del alto y bajo. “Se trata de emborronar las líneas que dividen la realidad y la ficción y que, de algún modo, ‘hacen ver’ de nuevas maneras” (Roncallo, 2008, p.123), no sencillamente de sacar al arte de los museos.

Las localizaciones actuales del arte toman en cuenta el tema de la permeabilidad de las fronteras, pero hay que tener cuidado porque en su ambigüedad pueden entrar a participar de las categorías del adentro y el afuera propias del arte crítico y por lo mismo entrarían a formar parte de lo consensual que obliga al arte a generar dinámicas de inclusión en las que lo que ocurre es el cruce de una frontera a otra, pero la frontera permanece. Se repite el ejercicio consensual de poner a cada uno en su lugar, lo que inmediatamente anula la heterogeneidad y el conflicto. Se entiende entonces que “la fuerza del espacio del arte (...) consiste en ser un espacio metamórfico dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos” (Rancière, 2005, p. 76).



*Turkish Jokes* de Jens Haaning, 1995

Es importante aclarar que el problema de los espacios del arte no debe ser un problema del afuera y del adentro, sino un problema de realidad y de ficción. Esto quiere decir que no se trata de perpetuar la lógica consensual designando a ciertos espacios unas cosas u otras, sino, por el contrario, reconstituir absolutamente la función del espacio generando una desidentificación tanto del espacio como de la práctica, que permita la re-configuración de su sentido. Se trata de una nueva forma de espacialidad, de la desidentificación del espacio y de lo que debe ocurrir en éste, en otras palabras de todo el colectivo de enunciación de que está cargado un espacio. Cuando Jens Haaning instala un alto parlante en la plaza de Copenhague a través del cual se gritan chistes en turco, en su obra *Turkish Jokes* , el

artista está poniendo en convergencia lugares de enunciación absolutamente distintos en un espacio que la lógica consensual ha determinado como de los daneses pero no de los inmigrantes. *Turkish Jokes* altera esa lógica y desidentifica ese espacio de tránsito para convertirlo en un espacio de enunciación del otro y por lo tanto de discusión acerca del aparecer de ese otro. Así mismo, el artista crea un espacio simbólico, lo que Bourriaud llama una micro-comunidad:

Micro-comunidad (en la que) -los inmigrantes se unen en una risa colectiva que invierte su situación de exiliados- que se forma en relación con la obra y en ella misma. La exposición es un lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados. (Bourriaud, 2006, p.17)

Desde este punto de vista en cuanto a la manera en la que deben operar los espacios del arte, aparece como evidente el tercer espacio propuesto por Rancière, que es el espacio de la extraterritorialidad.

### **1.3. Lo extraterritorial: el territorio simbólico**

Entender el espacio del arte como un espacio extraterritorial implica que se saca definitivamente de una noción geográfica del espacio para inscribirse en un problema simbólico o de sentido. Es por eso que el espacio del arte puede ser cualquier espacio semántico o simbólico, sin restricciones de ubicación. Un espacio extraterritorial es el “(...) escenario de ciertas construcciones de redes simbólicas de resignificación que fracturan las lógicas codificadas y permiten nuevas lecturas de lo sensible” (Roncallo, 2008, p. 14). Es sobre ese tipo de re-configuraciones, como las que se han ejemplificado a lo largo de este capítulo, que se estructura el arte contemporáneo.



*Cut Piece* de Yoko Ono, 1965

Se trata de la construcción de redes simbólicas en las que se re-significan todas las lógicas que antes han determinado la obra de arte, es allí donde se han ubicado las prácticas del arte contemporáneo

desde los años sesenta y setenta. Todo eso crea una espacialidad, una especie de territorio simbólico que no está anclado geográficamente, es un problema de geografías de sentido y no de ubicación. En el *performance Cut piece* que hizo Yoko Ono en 1965<sup>5</sup>, aparece un espacio del tipo que se acaba de describir, al poner su cuerpo como centro de toda acción y como objeto de ‘uso’ del espectador que tenía la posibilidad de ir retirando con unas tijeras piezas de su ropa; se establece una desidentificación espacial. El problema espacial de esta obra no es el lugar en el que se está llevando a cabo el *performance*, la espacialidad de esta obra es el cuerpo de Yoko Ono en el que se está generando una objetivación estética en la medida que se establece una dinámica de espectáculo voyerista y de acción artística en la que se desdibuja la identificación consensual del cuerpo de la mujer, de su desnudez y de su aparecer en el espacio. Todo esto se logra en el encuentro de heterogéneos en el lenguaje, porque Yoko Ono aparece allí en una multiplicidad de sentidos contradictorios, entre víctima y provocadora, vulnerable y voyerista, artista y desnudista, sujeto y objeto, cuerpo y obra; enunciaciones contradictorias que encuentran todas un lugar en esa manifestación y que por lo mismo pierden su contradicción en el encuentro de sentidos de unas y otras, que implican una re-configuración del significado mismo de las palabras enumeradas. Es allí que se evidencia que se debe “(...) pensar los espacios extraterritoriales del arte como espacios de disenso, de perturbación de las lógicas policivas y como escenarios de re-partición de lo sensible, en tanto disuelven los roles y las competencias propias del consenso” (Rancière, 2008, p.124). Lo que se genera entonces es una migración de pensamiento, una re-configuración de los datos sensibles que implica en sí misma una ruptura de la lógica consensual.

El tercer espacio del arte es un espacio que está en permanente construcción porque “(...) abre esos espacios extraterritoriales que no están aquí y ahora, sino que están siempre llegando a ser, como si el trabajo político del arte no estuviese nunca concluido y se tratara de una re-partición *ad infinitum* de lo sensible” (Roncallo, 2008, p. 125).

Hay, por lo tanto, unas funciones que los espacios del arte deben llevar a cabo. La primera es ser escenarios de prácticas encargadas de desdibujar las fronteras consensuales y la segunda es la de servir como entes comunicantes que organizan la circulación entre espacios en los que se ve, espacios en los que se aprende, espacios en los que se debate y en los que pueda reconocerse la capacidad de cualquiera (Roncallo, 2008, p. 126). Es decir, espacios en los que sea posible la subjetivación estética. Este es un espacio fundamental porque es el que otorga al anónimo la posibilidad de la experiencia estética.

Se debe establecer, también, la relación sobre la que ya hemos hablado entre lo común y lo diferente, la relación entre lo que no tiene relación. El museo del futuro, como cualquier espacio del arte, debe contribuir, dice Rancière, “(...) a formar un *sensorium* diferente. El *sensorium* del arte es siempre un

---

<sup>5</sup> Véase el video aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=F2lgqYiaywU>

“sentido común” paradójico, un sentido común disensual hecho de acercamiento y distancia” (Rancière, 2005, p.78), acercamiento y distancia que ocurre en la experiencia estética del anónimo.

Entonces, si la organización consensual pone a cada uno en su lugar, organiza públicos y determina funciones, el espacio extraterritorial del arte es aquel en el que, a través de la ficción y del cumplimiento de las funciones que se acaban de enumerar, se fracturan las cadenas de sentido policiales que genera la circulación mediática (Roncallo, 2008, p.126). Esto se hace abriendo espacios de disenso, del conflicto que se lleva a cabo en el encuentro de los heterogéneos y en la producción de ficciones que re-configuren los datos dados por el orden consensual. Sin embargo, se debe tener claro lo que ya se dijo en un aparte anterior, la política se vale de los lugares y las palabras de lo policivo y por lo tanto “el tercer espacio (extraterritorial) no está allende los espacios del consenso: la originalidad y extraterritorialidad de los espacios del arte está en su capacidad de devenir en escenarios de re-partición de lo sensible y de hacer zozobrar las lógicas policiales” (Roncallo, 2008, p.126).

Entonces el espacio del arte es un no-lugar, un espacio extraterritorial que se entiende como el espacio de emborronamiento e hibridación de las fronteras de la lógica policial y por lo tanto como un espacio de disenso que permite la subjetivación estética y la reconfiguración de lo sensible, la creación de ficciones y re-significación del signo mismo. Con lo que se ha explicado en este capítulo será posible ubicar al libro dentro de ese no-lugar extraterritorial en el que participa de la lógica de lo político, como un espacio de re-configuración del orden consensual en el que se generan ficciones que fracturan el sentido policivo de lo que es un libro y de su lugar en el ámbito del arte. Ahora bien, es necesario discutir más a fondo el tema de la codificación y de-codificación del lenguaje.

## **2. La de-codificación del lenguaje y el encuentro con el espectador**

En este capítulo se busca dilucidar el problema de codificación y de-codificación del lenguaje a través del cual es posible re-configurar el sentido. Se mirará en principio el problema de los juegos de lenguaje para luego entender de qué manera se construye sentido desde la forma en el arte y en lo relacional y lograr, finalmente, entender cómo se debe pensar al espectador desde el punto de vista de un arte disensual y desde el punto de vista de la construcción de sentido.

### **2.1. El problema del sentido: juegos de lenguaje**

En este aparte se abordará el problema del sentido y de las codificaciones en el lenguaje, principalmente desde los planteamientos de Wittgenstein. Hemos de empezar entonces por el enunciado principal de la teoría wittgensteiniana del lenguaje, no hay que buscar el sentido sino en el uso. Se trata entonces de entender que toda codificación en el lenguaje y toda construcción de sentido se configuran en el uso mismo de ese lenguaje. No se puede, por lo tanto, suponer que es posible generalizar y reducir el problema del lenguaje a reglas y teorías que lo abarquen en su totalidad, se debe pensar al lenguaje como un problema en construcción permanente. Precisamente como una forma que se construye en el uso mismo.

No hay nada definitivo en el lenguaje, toda construcción del lenguaje depende de un contexto según el cual se configurará ese lenguaje. Las reglas y los significados que se puedan dar a diferentes signos están ligados “(...) al uso y al contexto en el que tiene lugar el proceso comunicativo; el significado del mensaje ya no está dado en el mensaje mismo sino que depende directamente del uso que se haga del lenguaje. Una entonación distinta hará que un mismo enunciado pueda significar dos cosas opuestas. (...) Es evidente que dos lecturas (entonaciones, por ejemplo) o dos contextos diversos harían variar radicalmente el significado del mensaje. La comunicación se define, entonces, en virtud del uso y es allí donde cobra sentido la noción de significado” (Roncallo, 2012).

Se trata pues de los diferentes juegos de lenguaje que se generan en el uso, en la vida misma del lenguaje y de sus significaciones. Wittgenstein define los juegos de lenguaje de la siguiente manera, “Llamaré [...] ‘juego de lenguaje’ al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido” (Wittgenstein, 1999, 7). Es pues, un problema de las relaciones que se establecen en el lenguaje según las cuales éste se entreteje en unas condiciones determinadas. Entendido en términos de juego el lenguaje no sería nunca una única y misma cosa, estaría constantemente en mutación y transformación, de ahí que sea posible re-codificar y re-configurar el lenguaje de acuerdo a cada juego, es decir, según la vida misma del lenguaje. Dice Wittgenstein:

“¿Pero cuántos géneros de oraciones hay? ¿Acaso aserción, pregunta y orden?— Hay innumerables géneros: innumerables géneros diferentes de empleo de todo lo que llamamos ‘signos’, ‘palabras’, ‘oraciones’. Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas—, sino que nuevos tipos de

lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan. (Una figura aproximada de ello pueden dárnosla los cambios de la matemática). La expresión ‘juego de lenguaje’ debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida”. (Wittgenstein, 1999, 23)

Hay pues un punto de encuentro entre la vida en común, “(...) donde convergen lenguaje y mundo o, en otras palabras, comunicación y contexto. De esto se desprende claramente la idea de que no puede desvincularse el uso del significado” (Roncallo, 2012).

Aparece allí el problema de la regla. Como se dijo más arriba no es posible diseminar el lenguaje en reglas generalizadas que lo comprometen a teorías y formas cerradas, se debe pensar, por el contrario, en la transformación permanente del lenguaje que se da en los juegos de éste que participan de la vida misma, ya que en cada relación de uso, es decir en cada instancia de comunicación, se está construyendo un nuevo juego. Las reglas serían entonces propias a cada uno de los juegos, pero no al lenguaje en su totalidad y se configurarían en la acción de jugar el juego. Entonces podemos pensar en las reglas como en un proceso de construcción que se da paralelo al hecho de jugar, Wittgenstein lo formula de la siguiente manera:

¿No nos aporta luz aquí la analogía del lenguaje con el juego? Podemos imaginarnos perfectamente que unas personas se entretienen en un prado con una pelota jugando de tal manera que empiezan diversos juegos existentes sin acabar de jugar algunos de ellos, y arrojan a lo alto la pelota sin plan ninguno, se persiguen mutuamente en broma con la pelota y se la arrojan, etc. Y ahora alguien dice: Durante todo el tiempo esas personas juegan a un juego de pelota y se guían por ello en cada pelotazo por reglas definidas. ¿Y no hay también el caso en que jugamos y— ‘*make up the rules as we go along*’? Y también incluso aquel en el que las alteramos— ‘*as we go along*’. (Wittgenstein, 1999, 83)

En esa idea de *as we go along*, o mientras jugamos, radica la idea de la construcción de sentido que es pertinente para esta tesis, se trata de la comprensión de que el sentido se construye *as we go along*, en el camino, en el encuentro y construcción de lo común, que no está preestablecido o no debe estarlo porque es un trabajo de construcción conjunta.

Si se parte de esa premisa de construcción conjunta y de *as we go along*, se sigue entonces que el significado del signo no puede estar designado *a priori* sino que se configura en el camino. No se puede entonces establecer una relación de correspondencia entre signo-sentido o signo-significación. Wittgenstein plantea que esa ha sido la forma en la que se ha entendido el lenguaje humano, “En esta figura del lenguaje encontramos las raíces de la idea: Cada palabra tiene un significado. Este significado está coordinado con la palabra. Es el objeto por el que está la palabra” (Wittgenstein, 1999, 1). Pero en su digresión sigue a explicar que esa no debe ser la manera de entenderlo, precisamente porque en un juego de lenguaje lo que se pone en el juego mismo es la variabilidad del sentido en el signo. Por lo tanto no es una relación de  $A = B$ , donde A es el signo y B el sentido, B es una variable que se construye en el uso y que se configura en el juego, *as we go along*.

### 2.1.1 El sentido y el arte del disenso: la no-correspondencia del signo

Podemos afirmar, entonces, que desde lo que se planteó en el capítulo anterior, la posibilidad política del arte aparece como ligada directamente al problema del sentido. El disenso aparece en la comprensión del juego en el lenguaje que hace que no se pueda mantener el orden policial que implica una binariedad signo-sentido; sino que, por el contrario, deba configurarse el sentido desde los distintos lugares de enunciación que configuran la experiencia común. De ahí se sigue que en el *as we go along*, que se planteó en el párrafo anterior, se genera una lógica disensual de construcción de sentido, en los conflictos posibles que aparezcan en el camino frente a las posibilidades de significación de un signo. El *as we go along* implica pues, en su misma enunciación, la construcción colectiva de sentido que es a su vez la configuración y re-configuración de éste, la aceptación de la mutación de sentido que aparece en un orden no consensual del sensible común.

Una vez más parece pertinente el ejemplo de Kosuth y su obra *Una y tres sillas*, ya que lo que se pone en juego allí son precisamente las variables que existen en la construcción del signo. Es un problema de representación y de las diferencias que se crean en la construcción de sentido que se hace sobre un mismo objeto, en la manera en la que éste se presenta. En otras palabras, cómo un mismo objeto puesto en diferentes signos, implica a su vez múltiples significados y mutaciones de sentido que responden a la interpretación. No se está estableciendo un discurso determinado sobre el objeto, por el contrario, se está poniendo en evidencia la no-correspondencia del signo manifiesta en sus diferentes representaciones. Es la puesta en escena de lugares de enunciación múltiples desde los que se construirá de manera distinta la significación del signo silla.

Debemos ahora pensar en la ficción, en la re-configuración de los datos dados que ésta implica y desde la cual es posible establecer juegos disensuales de sentido. Retomemos aquí el ejemplo de Rancière sobre el blanco y el negro, dice Rancière que en el orden consensual todos debemos entender lo mismo cuando se dice blanco o negro y que la decisión está dada en la elección entre uno y otro. En un orden disensual aparece algo muy similar a un juego de lenguaje como se ha planteado aquí, se trata de re-configurar los datos mismos, de entender que el sentido mismo de lo que significa para unos y para otros blanco puede ser absolutamente distinto y que por lo tanto el sentido no puede estar impuesto sobre el signo, sino que debe ser construido en el conflicto mismo que se genera entre lo que unos y otros entienden por blanco. Es pues un problema de ‘ficcionalización’ del signo, del reacomodamiento de éste, de un “(...) desplazamiento de las relaciones entre las funciones significante, imaginativa y narrativa que conforman una ‘realidad’” (Rancière, 2005, p.85). Queda claro entonces que el orden policial de la realidad consensuada puede ser alterado por la re-configuración de sentidos, que implica a su vez una re-configuración de la realidad. Aparecen aquí las geografías de sentido propias de un espacio extraterritorial del arte como “(...) mapas de continua re-partición de lo sensible, de continua re-ubicación de los roles y las competencias” (Roncallo, 2008, p.127). Se trata ahora de una re-

partición de lo sensible en la que se alteran los códigos consensuales en el lenguaje. En la manera en la que se construye sentido *as we go along*.

La obra de arte crea su propio juego de significación disensual desde la ficción, desde la re-codificación del signo que permite múltiples construcciones de sentido. En el arte no se cierra el signo sobre sí mismo en una única posibilidad de significación, sino que se expone al diálogo en busca de ser re-planteado, re-construido y re-significado. En esa re-significación se ejerce un proceso de subjetivación del signo mismo, en la medida que se desidentifica con el sentido que le ha sido otorgado por la lógica policial y que se supone debe tener.

La obra de arte es el espacio en el que se re-codifica el lenguaje. Se puede entender entonces “el arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Rancière, 2005, p.17). En este sentido, el arte puede pensarse como abierto a la interpretación. Para explicar esto Bourriaud cita a Guattari para definir el arte como, “puro ‘enfrentamiento de una voluntad y de un material’, el arte, según Guattari, podría compararse con la actividad, bien nietzscheana, que consiste en trazar textos en el caos del mundo; o sea, el acto de ‘interpretar y evaluar’” (Bourriaud, año, p. 123). La obra de arte aparece como un texto que permite ser leído y cuya lectura implica múltiples interpretaciones que no están formuladas con anterioridad por el artista, o mejor, que no importa si lo están.

Volvemos aquí, desde el punto de vista del sentido, a la anulación de la idea moderna del artista como ‘genio creador’, se tratará ahora de un re-configurador de sentido que no tiene que crear nada, que no trabaja en la novedad sino en la re-acomodación de signos para generar nuevos juegos de lenguaje, nuevos usos que determinen nuevos sentidos. Es entonces el artista post-productor que plantea Bourriaud y es el artista como fue planteado por Duchamp, un constructor de sentido que busca re-configurar los significados de aquello que hace parte del mundo, del código común.

Como se dijo unas líneas arriba, el juego de lenguaje que permite el arte contribuye a la subjetivación estética en la medida que reconoce la igualdad de las inteligencias en la participación del juego mismo, “(...) los dispositivos de producción de subjetividad pueden existir a escala de las megápolis o de los juegos de lenguaje de un individuo” (Bourriaud, 2008, p.117). Es en ese reconocimiento de la igualdad de la inteligencia del otro, del espectador, en la que se reconoce la capacidad de cualquiera de acceder y de construir la experiencia estética desde su propia configuración de sentido, que el arte se configura desde el disenso. Se establece pues una doble emisión y configuración del signo que lo aleja de la lógica consensual en el hecho mismo de una construcción en común que reconoce al otro, de una configuración del sensible común que se da desde la configuración conjunta de sentido; dice Bourriaud:

Los artistas buscaron interlocutores: ya que el público permanecía como un ente irreal, los artistas incluyeron a ese interlocutor en el mismo proceso de producción. El sentido de la obra nació del movimiento que unía los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de exposición. (Después de todo, la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos, como decía Marx.). (Bourriaud, 2008, p. 120)

Veremos en lo que resta de este capítulo que lo que ocurre con el arte relacional y en otras formas del arte contemporáneo es una creación de sentido en el otro, esta forma de producción de sentido aparece en la estética relacional como una ficción de proximidad, “(...) una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el ‘estar-junto’, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido” (Bourriaud, 2008, p.14). Es base fundamental de la forma relacional el comprender que el sentido se construye en y con el otro:

De la misma manera, el sentido es el producto de una interacción entre el artista y ‘el que mira’, y no un hecho autoritario. Ahora bien, en el arte actual, ‘el que mira’ debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos, imposibles de delimitar, volátiles. Los códigos del cuadro presentaban un límite y un formato; hoy tenemos que contentarnos generalmente con fragmentos. No sentir nada es no trabajar lo suficiente. (Bourriaud, 2008, p.101)

Se genera aquí una suerte de indeterminación en el modo en el que se configura una obra de arte y en la construcción de sentido que ésta implica. Esa indeterminación es a todas luces disensual, ya que la indeterminación misma rompe con el orden binario consensual que obliga a estar en un lugar o en otro.

### **2.1.2 La indeterminación: el sentido y el sin-sentido**

Aquello de lo que está constituida la indeterminación es del encuentro de heterogéneos, un choque de dos mundos que en principio parecerían separados. Se trata del mundo del sentido y del mundo del sin-sentido, dos mundos que parecen separados por una frontera infranqueable, pero que es emborronada precisamente desde el lugar de la indeterminación en la medida en que desde allí se puede actuar a la vez en un mundo y en el otro, dice Rancière, “(...) esta posibilidad de actuar a la vez sobre el sentido y sobre el sinsentido supone otra más. Supone que se pueda actuar a la vez sobre la separación radical entre el mundo del arte y de las coliflores y sobre la permeabilidad de la frontera que los separa” (Rancière, 2005, p. 40). Aparece entonces ese *collage*, del que se habló en el capítulo anterior, que entrelaza un mundo con el otro, el mundo del arte y el mundo del no-arte, y que en ese entrelazamiento desdibuja la lecturabilidad del signo y hace desaparecer el orden establecido entre lo que tiene sentido y lo que no lo tiene y entre un sentido y otro.

Es desde este punto de vista que podemos ver claramente la idea del juego en Rancière, que se esbozó en un aparte anterior. Como dijimos, la forma del juego permite una nueva lecturabilidad del signo que se genera desde la indeterminación. Se trata de la:

Reduplicación, ligeramente desplazada, de los espectáculos, accesorios o íconos de la vida cotidiana [que] no nos invita ya a leer los signos que hay sobre los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo. Pretende aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la

fragilidad de los procedimientos de lectura de lo mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado. (Rancière, 2005, p. 47)



*El origen del mundo* de Courbet, 1866



*El origen de la guerra* de Orlan, 1989

Es desde un juego de este tipo que se establece la forma relacional y es también desde esa perspectiva del juego que se define la igualdad de las inteligencias, ya que se genera una ruptura entre los medios y los fines que permite al otro jugar el juego del lenguaje, de la construcción de sentido, como igual.

Podríamos pensar, a modo de ejemplo, en la versión que hace Orlan de *El origen del mundo* de Courbet, *El origen de la guerra*, se trata precisamente de una reduplicación 'ligeramente desplazada' en la que se cambia a la mujer por el hombre y se cambia en el título aquello de que son origen. Se crea aquí un juego de lenguaje desde las posibles lecturas de los signos que se inscriben ahí, que pueden ser tan diversas, como extensos los signos. Se generan sentidos completamente distintos de acuerdo a la cantidad de signos que se puedan leer y significar en la obra, si se reconoce allí o no la obra de Courbet, por ejemplo; así como se inscribe desde la propia experiencia un sentido a aquello que se lee. Orlan es ella misma una obra perteneciente a la dinámica del juego, su cuerpo es el *collage* en el que chocan el mundo del arte y el mundo de la cirugía plástica, entretejidos por una noción indeterminada de lo bello que la ubica entre el sentido y el sin-sentido, entre el límite indeterminado entre el mundo del arte y el mundo del no-arte.

Desde el punto de vista de lo relacional la indeterminación está planteada precisamente en la inscripción que lo relacional implica en el mundo de lo social, y en el modo en que ejerce una redistribución de los lugares y del papel del espectador. Se da entonces, "(...) la creación de una situación indecisa y efímera (que) requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares" (Bourriaud, 2008, p. 17). Ese desplazamiento del espectador en actor determina, por supuesto, que el espectador tiene injerencia sobre la obra y que en el juego que se puede generar entre uno y otro desaparece la finalidad de la obra, que se va construyendo o de-construyendo a medida que el juego ocurre. Un buen ejemplo de

esto es la obra *Stacks* de Félix Gonzáles-Torres, que se va transformando a medida que el espectador juega con ella. Si el espectador se lleva los dulces, la obra eventualmente desaparecerá. Se interpela al espectador desde el carácter de ambigüedad e indeterminación de la obra misma, que por un lado invita a tomar los dulces que están allí expuestos y por otro quiere mantener su integridad y no desaparecer. “¿Qué postura se debía adoptar frente a una obra que repartía sus componentes al mismo tiempo que buscaba salvar su estructura?” (Bourriaud, 2008, p.45). Esa indeterminación es la que permite una construcción de múltiples sentidos al inscribir al espectador en el proceso de construcción y no simplemente mandarle un mensaje cerrado. No hay una finalidad, no hay un sentido determinado. “El autor no tiene una idea preestablecida de lo que va a pasar: el arte se hace en la galería, así como para Tristan Tzara ‘el pensamiento se hace en la boca’” (Bourriaud, 2008, p.47).



Uno de los 'stacks' de Félix Gonzáles-Torres, 1990

### 2.1.3 La forma: el encuentro de los mundos

Bourriaud define la forma de la siguiente manera: “unidad estructural que imita un mundo. La práctica artística consiste en crear una forma susceptible de ‘perdurar’, haciendo que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo” (Bourriaud, 2008, p. 140). La forma, entonces, está íntimamente ligada con el juego del lenguaje y con lo que Rancière plantea como indeterminación. Para Bourriaud, en el encuentro de heterogéneos o choque de mundos se crean modos de vida posibles. Lo que nace en esas vidas posibles, en esos mundos, genera sentido

“porque la forma produce o modela el sentido, lo orienta, lo repercute en la vida cotidiana” (Bourriaud, 2008, p.104).



*Brillo Box* de Andy Warhol, 1964

Se trata, en este caso, de la creación de mundos viables desde el encuentro de elementos que hasta este momento estaban separados. Es pues, un problema de disenso porque se emborronan las fronteras entre un mundo y otro. Entre el mundo de la vida y el mundo del arte. Es lo que hace Warhol con su *Brillo Box*, es el encuentro del mundo del espectáculo, del comercio, de la mercancía, del afuera del mundo y el mundo del arte. En ese encuentro se genera un mundo enteramente nuevo, el mundo en el que arte y no-arte no están separados. Encontramos allí un espacio extraterritorial de sentido. Lo que sucede en ese encuentro de mundos, en esa creación de mundos posibles, en el espacio extraterritorial de creación de sentido es una apertura de la obra:

Porque la "cosa" artística se plantea a veces como un 'hecho' o un conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad -que hace de ella una forma, un mundo- sea replanteada. El cuadro se abre, después del objeto aislado puede ahora abarcar la escena entera: la forma de la obra de Gordon Matta-Clark o de Dan Graham no se reduce a 'cosas' que estos dos artistas 'producen'; no es el simple efecto secundario de una composición, como lo desearía una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se desarrolla a través de signos, de objetos, de formas y de gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea. (Bourriaud, 2008, p.21)

La apertura de la obra hace posible que el espectador se convierta en un creador y manipulador de sentido.

#### **2.1.4 La forma y el otro: ‘toda forma es un rostro que nos mira’**

La forma, como la ficción, es un problema de re-configuración de los datos dados y del sentido. Es un juego de lenguaje. Cuando se afirma que ‘toda forma es un rostro que nos mira’, lo que se está estableciendo es que es posible plantear un diálogo con el otro desde la forma, precisamente en el juego de construcción de sentido. “En el pensamiento de Daney toda forma es un rostro que me mira ya que me llama para dialogar con ella. La forma es una dinámica que se inscribe a la vez, o quizás cada vez, en el tiempo o en el espacio. La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino lo visual, es decir ‘información sin fin’” (Bourriaud, 2008, p.25).

La forma es la unidad desde la que el artista establece un diálogo con el otro. Es desde ésta que es posible generar la discusión que implica el conflicto y que a su vez nos lleva al disenso; ya que a partir de la forma se re-configura el sentido y se ponen en discusión todos los sentidos posibles, los múltiples lugares de enunciación desde los que se puede entablar un diálogo con la obra. La forma establece relaciones con lo que le es exterior y ajeno, emborrona ese distanciamiento que le impone la lógica policial y se mueve entre universos de sentido, entre ruidos y discursos. En esa oscilación entre mundos, la forma permite la creación de un mundo común:

(...) la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito” (Bourriaud, 2008, p.23).

Lo que se pone de presente aquí es el punto de partida para una estética relacional, una estética en la que se ponen en juego las interacciones humanas.

#### **2.2. La forma relacional: las relaciones humanas**

Es fundamental, en primera medida definir de qué se trata lo relacional. Bourriaud define dos momentos de lo relacional, el arte y la estética. El arte relacional es el “conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social” (Bourriaud, 2008, p. 142). La estética relacional sería entonces, “teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan” (Bourriaud, 2008, 142).

Ahora que está definido lo relacional, es necesario establecer el principio de partida de éste que sería el intersticio.

### **2.2.1 El intersticio: intercambios no-capitalistas**

Dentro del esquema de lo relacional lo que se intenta es generar ficciones de proximidad, pequeñas utopías, con las que se haga posible contrarrestar los procesos de alienación impuestos por el sistema capitalista, la sociedad del espectáculo y la división del trabajo. En estas formas de discurso de poder lo que aparece es una anulación de las relaciones humanas, anulación que el arte relacional intenta socavar. Se rechaza entonces la docilidad de los cuerpos y la inscripción de éstos en una regla normalizadora que los empuja a la alienación. La forma de dominación principal desde la que Bourriaud plantea el trabajo de lo relacional es la de la sociedad del espectáculo, en cuanto a esta el autor dice que es “una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son ‘vivas directamente’ sino que se distancian en su representación ‘espectacular’. Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la historia del arte– tradicionalmente abocado a su ‘representación’?” (Bourriaud, 2008, p. 8). La forma relacional busca generar espacios y tiempos en los que sea posible vivir las relaciones humanas directamente.

La lógica capitalista, responde a la lógica policial en la medida en la que regula los espacios-tiempo del intercambio y busca limpiar a los individuos sobrantes. Se restringe de esta manera el lugar de interacción de los individuos a favor de los tiempos y espacios del intercambio económico o laboral. Hay pues una limpieza del espacio a favor de la productividad:

El contexto social actual crea espacios específicos y preestablecidos que limitan las posibilidades de intercambio humano. Los baños públicos fueron inventados para mantener las calles limpias: con esa misma idea se inventan herramientas de comunicación, para limpiar las calles de las ciudades de toda escoria relacional y empobrecer los vínculos de vecindario. La mecanización general de las funciones sociales reduce poco a poco el espacio relacional. El servicio de despertador por teléfono hasta hace algunos años empleaba a personas reales: ahora es una voz sintética la que se encarga de despertarnos. El cajero automático se convirtió en el modelo de las transacciones sociales más elementales, y los comportamientos profesionales se moldean sobre la eficacia de las máquinas que los reemplazan y que ejecutan las tareas que antes constituían posibles intercambios, de placer o de conflicto. El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola. (Bourriaud, 2008, p.16)

Se ejerce entonces una regulación policial de los cuerpos, de lo que ya se planteó como la visibilidad de esos cuerpos, de los lugares en los que ciertos cuerpos pueden o no aparecer y bajo qué circunstancias pueden hacerlo.

La forma relacional busca generar pequeñas revoluciones en esa regulación binaria y policial de los espacios, en la búsqueda de establecer vínculos y encuentros para propiciar la generación de relaciones sociales en un sistema que las ha hecho desaparecer. Para lograr esto que Bourriaud llama pequeñas ‘utopías de proximidad’ el arte relacional se vale o mejor es él mismo un intersticio. Vale entonces la pena definir ese asunto del intersticio:

(...) la obra de arte representa un intersticio social. Este término, 'intersticio', fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista (...). El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las 'zonas de comunicación' impuestas. (Bourriaud, 2008, p.15).



Christine Hill atendiendo al público en una de sus instalaciones

Por lo tanto, queda claro que el arte relacional constituye un intersticio en la medida que se inserta en la lógica del sistema y altera la configuración de éste para crear espacios en los que sea posible generar intercambios no-capitalistas, intercambios sociales. Aunque en ocasiones al hablar de 'espacio' sí estamos hablando de un problema de ubicación, en la mayoría de los casos se trata de una geografía de sentido y en esa medida está íntimamente ligado con la espacialidad extraterritorial propia del arte disensual. Quizás uno de los mejores ejemplos de la creación de un intersticio aparece en la acción llevada a cabo por Christine Hill en la que la artista consigue trabajo en una cadena de supermercados con el objetivo de relacionarse directamente con los consumidores y alterar la forma en la que éstos normalmente se relacionan con los cajeros, logra crear espacios-tiempo de interacción y relaciones humanas que se llevan a cabo dentro de los tiempos y espacios del sistema mismo y que por lo mismo los altera. Se cambia por completo el tiempo que toma el simple acto de pagar en la caja, cuando la cajera invita a la conversación, y se re-configuran los espacios posibles del intercambio. "Con gestos pequeños el arte, como programa angelical, realiza un conjunto de tareas al lado o por debajo del sistema económico real con el fin de zureir pacientemente la trama relacional" (Bourriaud, 2008, p.42). Entonces, el artista relacional, en lugar de inspirarse en la trama social para denunciar los efectos del sistema en las relaciones humanas, se inserta en ella para transformarla, así sea en gestos mínimos o pequeñas utopías de proximidad.

En esa nueva sociabilidad, que se establece en la acción relacional, se generan nuevos juegos de lenguaje. Nuevos lugares y colectivos de enunciación desde los que se genera sentido y se alteran los juegos de lenguaje y las reglas de sentido previamente establecidas por el discurso de poder propio de la comunicación de masas y de las relaciones reguladas por la división del trabajo, de las competencias, de los tiempos y de los espacios. Desde el intersticio se crea una nueva forma de relacionarse con el otro desde el lenguaje mismo, desde el diálogo.

### **2.2.2 La estética relacional: el restablecimiento de los lazos**

Permítaseme en principio hacer un pequeño recordatorio de la diferencia que se establece entre el proyecto del arte moderno y el del arte contemporáneo, que por principio no tiene proyecto. A diferencia de lo que ocurre con la modernidad, el arte contemporáneo ha logrado liberarse de ideologías, se ha liberado de la obligación de construir futuros y de ser continuamente un problema de novedad y de oposición con el pasado. El arte ya no necesita construir mundos y mirar únicamente hacia el futuro, está en la libertad de habitar su mundo y de hacer pequeñas transformaciones o alteraciones desde éste. No hay pues una única forma de hacer arte, existe la posibilidad de procesos fragmentados. Esta es, según Bourriaud, la 'suerte' del arte contemporáneo,

Una 'suerte' que puede resumirse en pocas palabras: aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica. En otras palabras, las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista (Bourriaud, 2008, p.12).

Por eso, a partir de y gracias a acciones como las de Duchamp, el artista se ha convertido en un operador o post-productor que reconfigura el mundo existente para plantear universos posibles. Es pues un problema de re-configuración de sentidos y no de creación de lo futuro y lo nuevo. Los artistas se han convertido en tejedores de sentido, más que en genios creadores. Para intentar un ejemplo distinto al del *ready-made* o el *objet trouvé*, parece pertinente pensar en un artista como Beuys que construyó una red de signos que se convirtió en un juego del lenguaje. Usó objetos comunes y corrientes como el fieltro y la grasa y a partir de ellos configuró, más que signos, símbolos de un estar-en-el-mundo. Construyó un universo simbólico en el que el sentido de los objetos era puesto en duda por el artista y manipulado por el espectador. Logró, también, establecer la relación social de la enseñanza y del intercambio de saberes como una práctica artística, estableciendo así algunas de las primeras experiencias de lo relacional desde el punto de vista de la inserción de nuevos juegos de lenguaje en espacios que estaban abocados a un lenguaje regulado por un determinado orden de las capacidades y de los cuerpos.



*Fat chair* de Joseph Beuys, 1964



*Sled* de Joseph Beuys, 1969

### 2.2.3 El arte y el no-arte: devenir-vida del arte

Cuando se piensa en la manera en la que el arte relacional se inserta en los espacios del sistema para transformarlos y reconstituir en ellos alguna forma de vínculo social, queda claro que la obra relacional es arte, a pesar de que a la vez es no-arte, es una cosa que se diferencia del arte y que no se diferencia de la vida y viceversa. En este sentido, queda claro que el arte desaparece como realidad aparte, como distante de los demás ámbitos de lo cotidiano y empieza a formar parte de la vida o, mejor, a transformarse en vida. Estamos hablando de una no-distinción entre el espacio del arte y el del no-arte, a la vez que una no-distinción del sujeto del arte y el del no-arte; aparece aquí el disenso ya que se emborronan las fronteras entre un mundo y otro, entre un hacer y otro, entre contemplar y vivir. Se genera entonces una “(...) identificación permanente del hombre estético: el hombre productor, produciendo al mismo tiempo los objetos y las relaciones sociales en las que se producen estos” (Bourriaud, 2008, p. 18).

Rancière explica esta trasgresión y desaparición de las fronteras entre arte y no-arte propios del régimen estético relacional, como un devenir-vida del arte. Dice Rancière que la “política del devenir-vida del arte: identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como *telos* del arte la construcción de nuevas formas de vida común, y por tanto su autosupresión como realidad aparte” (Rancière, 2005, p.37). Podemos afirmar entonces que la forma relacional se suprime a sí misma como forma de arte y se mezcla entre el común de la vida. Sin embargo, a este respecto Rancière también dirá, en *El espectador emancipado*, que se da una contradicción en ese *telos* del arte, en la medida que su evidencia siempre acaba expuesta en los espacios propios del arte para que pueda ser vista como arte y no desaparezca absolutamente dentro

del espacio de la vida misma. Es entonces el juego entre su devenir-vida y la necesidad de reconstituirse como forma del arte para no desaparecer definitivamente en el mar de lo social. Pero más allá de las contradicciones o, mejor, retos de la forma relacional, lo importante es el emborronamiento disensual de las fronteras que se produce en las acciones que lleva a cabo esta forma de arte. El disenso aparece aquí como una irrupción en la experiencia sensorial que obliga a una alteración de lo común, en la que a su vez se genera una re-disposición de ese mundo común a través de la re-codificación de los datos ya dados por el consenso. Se genera allí una modificación de la mirada, de la manera en la que se percibe ese mundo en común, y en esa modificación de la percepción se re-dispone el sensible común.

Nos encontramos aquí con la función comunitaria del arte relacional que consiste en crear y re-crear lazos entre individuos, re-construir la posibilidad de las relaciones humanas. Es en esa función comunitaria en la que se hace posible que el arte genere ficciones a través de las cuales se re-configura el territorio común, y por lo tanto se está hablando de un arte del disenso. Dice Bourriaud, “(...) el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. El arte como forma de ocupar un lugar en el que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Bourriaud, 2008, p.17).

#### **2.2.4 El encuentro: nuevas formas de relación social**

El encuentro en lo relacional se trata de la instauración de nuevas formas de relaciones sociales. De allí que se entienda como una suerte de intersticio, que como ya se explico es un espacio donde es posible establecer intercambios no-capitalistas, en este caso los intercambios que se busca generar son puramente sociales, sin otro tipo de finalidad: “la distancia tomada ayer con respecto a la mercancía se invierte ahora con propuestas de proximidad nueva entre las personas, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales. No es tanto a un exceso de mercancías y de signos a lo que quiere responder el arte como a una falta de vínculos” (Bourriaud, 2008, 50). Así, el arte relacional se aleja de las funciones pedagógicas de un arte crítico y se presenta puramente como un problema de proximidad en el que no se busca atacar o denunciar, sencillamente permitir los espacios para la creación o restitución de vínculos que de otra manera no se llegarían a generar. Se trata de una proximidad que se hace posible en la generación de encuentros imprevistos, “el artista construye un espacio de acogida para incitar al visitante a establecer una relación imprevista” (Bourriaud, 2008, p.50).



*Poema en prosa* de Daniel Spoerri, 1959-60

Un buen ejemplo de este tipo de proximidad que busca generar el arte, que es además un antecedente para el arte relacional, es el restaurante que creó Daniel Spoerri en Düsseldorf en 1970. Lo que buscaba el artista era precisamente generar interacciones inesperadas que giraban en torno a los nombres de los platos, a las paredes llenas de la correspondencia del artista, a los palíndromos de André Thomkins y a los rituales que Spoerri construía alrededor de ciertos alimentos. Así mismo, el que quisiera podía comer allí gratis, siempre y cuando trabajara esa noche como voluntario para lavar los platos o como mesero. Se trataba de generar y restablecer vínculos, de construir una experiencia de lo social que estaba a su vez imbuida en un mundo del arte construido por Spoerri, un mundo del devenir-vida del arte, que posteriormente se ‘registraba’ en sus famosos ensamblajes que daban cuenta de un momento, de un espacio-tiempo de la interacción que quedaba allí congelado. Es una búsqueda de recuperación de los lazos sociales en el encuentro de mundos y de formas de convivir que estarían supuestamente aislados, “hoy la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. La actividad artística se esfuerza en efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de realidad distanciados unos de otros” (Bourriaud, 2008, p.7). Como se dijo es el devenir-vida del arte en el choque de heterogéneos que configura la forma de la obra relacional.



*Sunflower Seeds* de Ai WeiWei, 2010

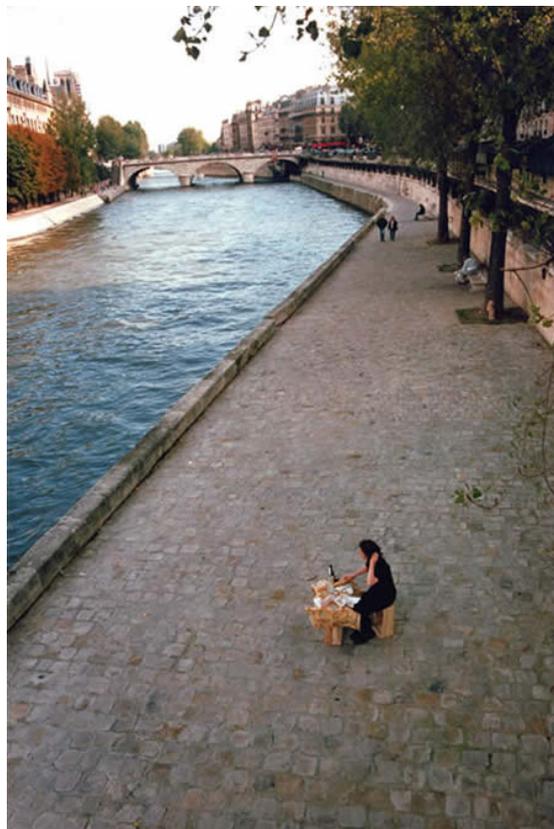
Lo que se establece en esta forma de devenir-vida del arte es la creación de nuevos espacios de sociabilidad que se evidencian en la transformación de la relación con el objeto y con el otro. Es posible pensar en obras como *Sunflower Seeds* de Ai WeiWei<sup>6</sup>, en la que se reconstruyeron los lazos de toda una comunidad a través del trabajo de porcelana que construía las semillas. Ai WeiWei se insertó en un pueblo que tenía una tradición ancestral de trabajo en porcelana, porcelana que se hacía para el emperador, y allí empleó a más de mil seiscientas personas para hacer 100.000.000 semillas de girasol, que a su vez tenían una carga simbólica muy importante ya que los girasoles estaban asociados a una idea que vinculaba a Chairman Mao con el sol y a las personas ordinarias con los girasoles que giran en torno a éste; al recuperar los lazos ancestrales del trabajo artesanal e incluir a toda una comunidad en la creación de su obra de arte, Ai WeiWei estaba construyendo una ficción de proximidad en la que se re-configuraba la división del trabajo y el aparecer de los cuerpos a través de su trabajo manual, así como retomaba la idea del trabajo en familia y vinculaba a toda la comunidad alrededor de un único propósito. En esta obra aparece claramente la configuración del intersticio en la creación de un espacio que gira en torno al intercambio de lo social, familiar y comunitario desde el cual se cambia el sensible común y la relación con la producción y los objetos, “parece posible dar cuenta de la especificidad del arte actual gracias a la noción de producción de relaciones ajenas al campo del arte (oponiéndolas a las relaciones internas, que le proporcionan su base socioeconómica): son las relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia, las relaciones entre ‘el que mira’ y el mundo” (Bourriaud, 2008, p.29).

Desde lo relacional los artistas exploran el problema del encontrarse y en ese sentido generan objetos o espacios propios a ese encuentro, se trata de una suerte de objetivación estética que se da en la configuración de obras indeterminadas que fluctúan entre el mundo del arte y el del no-arte, en el desplazamiento que emborrona los límites entre uno y otro. La obra relacional es el ‘extraterritorio’ de objetivación estética en el que se generan modos de encontrarse con el objeto y con el otro. Es un problema, entonces, de experiencia, relación y objetivación. El artista busca, en la obra relacional, instaurar diálogos entre heterogéneos que alteren el sensible común, “(...) la función subversiva y

---

<sup>6</sup> Vea el video explicativo del proceso de la obra: <http://www.youtube.com/watch?v=PueYywpkJW8>

crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionarias y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras” (Bourriaud, 2008, p. 35). Este tipo de construcciones provisionarias y nómadas aparecen, por ejemplo, en la construcción del diálogo basado en el acompañamiento del otro-desconocido. Podemos hablar aquí de la obra de Georgina Starr, *Dining alone*, Starr recuerda el terror que le genera comer sola y por lo tanto crea textos para otros comensales solitarios, para acompañar al otro-desconocido en su soledad al narrarle su propia angustia y lo vivido en su experiencia de comer sola. Con este ejemplo, el de Ai Wei Wei y el de Spoerri podemos definir a la obra relacional bien como la creación de momentos de lo social o de objetos productores de lo social. “Las diferentes prácticas de exploración de los lazos sociales, como hemos visto, conciernen a los tipos de relación preexistentes; el artista se inserta en esas relaciones para extraer formas” (Bourriaud, 2008, p.17), encuentros entre mundos paralelos, que en su choque permitan pensar mundos posibles.



*Dining alone* de Georgina Starr, 1993

### **2.2.5 Intercambios con el espectador: el espectador-manipulador**

Ya se explicó que el artista se inserta en tipos de relaciones preexistentes y que busca alterarlas. Evidentemente este tipo de alteración implica una reacción del espectador y en esta reacción el espectador se convierte en un espectador-manipulador que contribuye a la construcción de la forma.

Para ejemplificar esto Bourriaud nos plantea un espacio convencional del arte, la galería, en el que el artista propone alteraciones en la relación preestablecida con ese espacio y por lo tanto obliga a la re-

configuración de la mirada. “Los intercambios entre las personas, en el espacio de la galería o del museo, se revelan también susceptibles de servir como materia bruta para un trabajo artístico” (Bourriaud, 2008, p. 43). En esta instancia se despoja totalmente al espectador de prejuicios en cuanto a lo que se supone debe ocurrir en ese espacio, a lo que va a ver y a cómo se debe comportar, lo que implica una re-codificación del sensible común en la re-codificación del espacio mismo.



*Imponderabilia* de Marina Abramovic y Ulay, 1977

En este sentido, ocurren cosas en el espacio de la galería a las que el visitante no sabe cómo responder y es en su respuesta al imprevisto que genera una relación, también imprevista, con el artista, la obra y el espacio. Cómo no pensar en la obra de Marina Abramovic y Ulay, *Imponderabilia*<sup>7</sup>, en la que los artistas desnudos se ubican en el marco de una puerta por la que debe pasar el espectador. Este es un ejemplo de cómo al espectador se le empuja a situaciones inesperadas ante las que tiene que reaccionar de una u otra forma que no puede estar previamente determinada por el artista (ni por el espectador). En esa situación imprevista se crean nuevos lazos de lo social y de lo artístico, ya que en la indeterminación de la obra se implica al espectador como creador de la misma, la obra no adquiere sentido si el espectador no cruza el umbral de los cuerpos desnudos y al cruzar ese umbral el espectador deja de ser espectador y se vuelve parte de la obra, la crea. El espectador no se ve a sí mismo cruzando la puerta, sino que configura unos lazos de sentido físicos y simbólicos en su interactuar que constituyen no solamente una ficción de proximidad, sino una relación de creación de

---

<sup>7</sup> Vea el video del *performance*: <http://www.youtube.com/watch?v=QgeF7tOks4s>

sentido, de creación de la obra que es absolutamente imprevista y puesta en el espectador, que es ahora creador.

Regresamos entonces al asunto de la obra relacional como un problema de sentido y de la configuración de juegos de lenguaje en los que el sentido se crea a través de unos encuentros que implican un juego social y que, en términos de Wittgenstein, se generan solo en el uso, en el proceso mismo del juego, de la obra, del encuentro. Es una vez más la configuración del sentido *as we go along* de la que hablamos en el primer aparte, dice Bourriaud: “las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos” (Bourriaud, 2008, p.51). El lenguaje es un juego que se lleva a cabo en lo relacional para crear y re-crear lazos sociales en la construcción en común de sentido.

El artista relacional es un constructor de disensos porque re-configura el orden de los datos dados y crea ficciones en las que se re-codifican las interacciones, los objetos y las imágenes; esto, a su vez, implica una re-codificación del lenguaje en la construcción indeterminada de sentido. “¿Qué se adquiere al comprar una obra de Tiravanija o de Douglas Gordon, sino una relación con el mundo concretada a través de un objeto, que determina por sí mismo las relaciones que se producen como consecuencia de ese contacto, la relación hacia otra relación?” (Bourriaud, 2008, p.58).

### **2.3. El espectador: el espectador manipulador**

Ya se ha discutido someramente el papel del espectador frente a la obra de arte, particularmente frente a la obra relacional. Mejor dicho, más que *frente* a la obra en su encuentro con ésta. Hemos establecido también que el sentido se configura en un espacio que permita la indeterminación, es decir en el límite entre uno y otro sentido: el del artista, el de la obra, el del espectador; que quedan abiertos en su misma indeterminación y que al no tener una finalidad permiten juegos de lenguaje en los que se configuran tanto el sentido como las reglas, a medida que se juega. Es importante ahora describir más exhaustivamente el lugar del espectador, el que ha tenido y el que tiene la posibilidad de tener en tanto espectador emancipado.

#### **2.3.1 El espectador pasivo versus el espectador activo: una noción policial**

Rancière plantea un problema en la noción que se ha tenido de espectador. El problema radica en las asociaciones policivas que se generan en cuanto al carácter pasivo o activo del espectador. En ese orden de ideas se ha creído que al espectador se le debe forzar de una u otra manera. Por una parte se le debe forzar a actuar y por otra se debe anular la distancia entre espectador y obra para que funcionen como uno solo a la manera de un ditirambo o una corea platónica.

De acuerdo con lo anterior Rancière dice que hay dos fórmulas, que vienen del teatro, desde las que se ha entendido que hay que transformar al espectador, “según la primera, es preciso arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará, pues, un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él ha de buscar sentido” (Rancière, 2010, p.12). Ahora bien:

De acuerdo con la segunda fórmula es esa misma distancia razonadora la que debe ser abolida. El espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda calma el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiara el privilegio del observador racional por el de estar en posesión de sus energías vitales integrales. (Rancière, 2010, p. 12).

Se establece aquí un orden policivo en cuanto a lo que *debe* ocurrir con el espectador. Se le otorga un lugar de la acción o de la participación y en ese orden de ideas se establece una aparición de su cuerpo de acuerdo al tipo de espectador que deba ser. Se está creando allí un proceso de identificación entre el ser, el ver y el hacer frente a la obra de arte que responde a un orden consensual en el que se anula la posibilidad de subjetivación. El espectador, así como el arte, debe pensarse desde el disenso, desde la política: “De modo que son estos principios los que hoy convendría reexaminar, o más bien, la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostiene su posibilidad: equivalencias entre público teatral y comunidad, entre mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación” (Rancière, 2010, p. 15). Todas ellas oposiciones que responden a una lógica policivo-consensual.

El problema principal que aparece en este tipo de categorización del comportamiento del espectador es una noción absolutamente negadora de la política, la idea de la desigualdad de las inteligencias. Según esto el espectador no está en el mismo lugar de inteligencia o de conocimiento que el artista o el ente productor y por lo tanto debe ser guiado y llevado hacia la comprensión de lo que ocurre en la obra y guiado hacia la actitud que debe tomar frente a ésta. “Se trata de una distribución *a priori* de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a dichas posiciones. Son alegorías encarnadas de la desigualdad” (Rancière, 2010, p. 19). Se opone entonces una segmentación de las capacidades, la división entre los que hacen y los que no hacen, los que saben ver y los que no saben ver. “Los términos pueden cambiar de sentido, las posiciones pueden intercambiarse, lo esencial es que permanece la estructura que opone dos categorías: los que poseen una capacidad y los que no la poseen” (Rancière, 2010, p.19).

Esa no posesión de capacidades es la que conduce la idea del arte crítico y por lo tanto la razón por la cual Rancière ve en él problemas. Se trata de un arte que obliga a ver, que supone al otro como inconsciente de. El arte crítico se otorga a sí mismo el papel de abrir los ojos al espectador, lo que implica que supone *a priori* que el espectador tiene los ojos cerrados o que tiene alguna necesidad de

que sus ojos sean abiertos. El arte en términos políticos, no debe ser pensado de esta manera, como una forma autoritaria de imposición de una visión del mundo. Dice Bourriaud; “porque el arte no trasciende las preocupaciones cotidianas y nos confronta con la realidad a través de la singularidad de la relación al mundo, a través de una ficción. ¿A quién se quiere hacer creer que un arte autoritario frente a los que miran devolvería una realidad, imaginada o aceptada, que no fuera la de una sociedad intolerante?” (Bourriaud, 2008, p.69).

Queda claro, entonces, que dentro de una estética del arte político y también dentro de la estética relacional se hace necesario re-configurar esta idea que descalifica al espectador como incapaz de, como desigual.

### **2.3.2 La emancipación del espectador: igualdad de las inteligencias**

La emancipación del espectador es un problema de emancipación intelectual, que responde precisamente a la noción de igualdad que Rancière plantea como universal. Se trata, por lo tanto, de la igualdad de las inteligencias:

La emancipación intelectual es la verificación de la igualdad de las inteligencias. Ésta no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad respecto a sí misma de la inteligencia en todas sus manifestaciones. No hay dos tipos de inteligencia separados por un abismo. El animal humano aprende todas las cosas tal y como primero ha aprendido la lengua materna, como ha aprendido a aventurarse en la selva de cosas y de signos que lo rodean, aprende a encontrar su lugar entre los otros humanos: observando y comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo. Si el iletrado sólo sabe de memoria una plegaria, puede comparar ese saber con aquello que todavía ignora: las palabras de esa plegaria escritas sobre un papel. Puede aprender, signo tras signo, la relación de aquello que ignora con aquello que sabe. (Rancière, 2010, p. 17).

La igualdad de las inteligencias está, entonces, en la capacidad de cualquiera de configurar sentidos desde los signos que le rodean, sin miramientos a qué tipo de signos o qué tipo de sentidos se configuren con éstos. Es la igualdad en el juego del lenguaje, mejor dicho, en la posibilidad de jugarlo o de jugar un juego de lenguaje determinado que a su vez conducirá a otro y a otro. La emancipación entonces radica en cuestionar el lugar que se otorga a una u otra inteligencia, el orden de dominación consensual que determina las relaciones del ser, del decir y del hacer. La emancipación:

Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. (Rancière, 2010, p. 20)

El espectador es un jugador más en el juego del lenguaje, en el juego de configuración y re-configuración del sentido. Por lo tanto, no se debe pensar el tema del espectador desde un problema de direccionamiento que lo obliga a hacer o ver tal o cual cosa ya que el espectador, cualquiera que sea, genera sus propios sentidos. Además, es en esa generación de sentidos en la que radica la subjetivación estética, en el acceso de cualquiera a la experiencia estética y en una configuración

cualquiera de sentido. Se trata de, “(...) ‘dar su oportunidad’ a cada uno a través de formas que en lugar de establecer una idea previa del productor en el espectador (una autoridad divina) negocian con él relaciones abiertas, no establecidas *a priori*” (Bourriaud, 2008, p. 70). En la emancipación del espectador se constituye un espacio extraterritorial de subjetivación estética en el que se reconoce la igualdad de las inteligencias.

### **2.3.3 El arte de traducir: de un sentido a otro**

En esa subjetivación estética aparece una construcción de sentido en la experiencia que se da como una suerte de traducción, se traducen los signos entre experiencia y experiencia y entre espectador y espectador para construir sentidos:

La distancia no es un mal que debe abolirse, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de signos. La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto, sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, el arte de traducir sus aventuras intelectuales para uso de otros y de contra-traducir las traducciones que esos otros le presentan a partir de sus propias aventuras. (Rancière, 2010, p.17).

Lo que queda claro es que la traducción es la construcción de sentido de cualquiera desde su propia experiencia, lo que Rancière llama sus ‘aventuras intelectuales’. Desde este asunto de la traducción se puede entender el tema de la indeterminación de la obra, la noción de que no tenga un propósito o finalidad concreto porque está abierta a las traducciones y contra-traducciones que el otro genere. La obra se abre a la configuración de sentido en el otro y con el otro. Se trata de un problema de lecturas; la obra de arte se convierte de este modo en un espacio de construcción con el otro, con cualquiera, despojado de la especialización policial del ver, el saber y el hacer:

Delacroix ya escribía en su diario que un cuadro logrado ‘concentraba’ momentáneamente una emoción que la mirada del espectador debía revivir y hacer evolucionar. Esta noción de lo transitivo introduce en el área artística un desorden formal, propio del diálogo: niega la existencia de un ‘espacio del arte’ específico, valorizando el discurso inacabado y el deseo insatisfecho de la diseminación. (Bourriaud, 2008, p.28)

Desde el punto de vista de la indeterminación y la traducción, desaparece la idea de la ‘eficacia’ de la obra de arte. Esto se debe a que la eficacia supone la voluntad de un autor y supone también que hay una relación de causa-efecto entre esa voluntad del autor y la actitud o reacción del espectador frente a la obra. Hay pues un problema de finalidad y direccionamiento en el que se busca anular las posibilidades, inmanentemente disensuales, de la traducción y la construcción de sentido en conjunto, que supone la igualdad de las inteligencias. Dice Rancière, “de acuerdo con esta lógica, lo que vemos (...) son los signos sensibles de un cierto estado, dispuestos por la voluntad de un autor. Reconocer esos signos es involucrarse en un sentimiento de proximidad o de distancia que nos empuja a intervenir en la situación así significada, de la manera anhelada por el autor. Llamemos a esto el modelo pedagógico de la eficacia del arte” (Rancière, 2010, p. 55). Se establece allí, desde la idea de

eficacia, una suerte de ubicación publicitaria de la obra de arte, como un objeto que tiene el deber de transmitir algo específico, para suscitar una reacción determinada, en un público elegido.

Rancière propone otro tipo de eficacia, una eficacia que no anule la distancia entre sentidos, es decir, que no obligue a una construcción análoga de sentido entre el espectador y el autor. El carácter disensual de la obra de arte radica en gran medida en la distancia entre un sentido y otro, en el conflicto manifiesto en las formas de lectura de tal o cual signo. Se propone lo que Rancière llamará la ‘eficacia estética’, “(...) se trata de una eficacia paradójica: es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes. La eficacia estética es la eficacia de una distancia y de una neutralización” (Rancière, 2010, p.58). En esta noción de eficacia no se busca acortar la distancia entre un sentido y otro, por el contrario, se necesita mantener esa distancia que permite el espacio neutral en el que es posible el juego.

El juego del que se está hablando aquí es precisamente un juego de lenguaje, un juego de construcción de sentido con el otro, que a su vez implica una forma de habitar juntos el mundo sensible. Retomamos aquí la idea de Bourriaud de “(...) una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el ‘estar-junto’, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido” (Bourriaud, 2008, p.14).

De acuerdo con todo lo anterior, el problema del espectador no es un asunto de roles o de pensar en un papel determinado que el espectador debe cumplir. Por el contrario, se trata de entender que lo que ocurre es un habitar y construir el mundo juntos, de la misma manera que el sentido se construye en el uso, en la vida, en el vivir juntos propio del lenguaje. Así como el signo se significa de acuerdo con un habitar el mundo que es colectivo, la relación con el espectador es un juego en el que también se significa con el otro y que, como los juegos de lenguaje, se va construyendo a medida que se juega.

Es precisamente desde esta construcción disensual de sentido que se lleva a cabo en los juegos del lenguaje y en la relación con el otro, en la ‘ficcionalización’ de los datos dados por el orden consensual en la que se configura y re-configura el sentido y en la noción de un espacio extraterritorial que opera como una geografía de sentido; que será posible pensar al libro como inscrito en un orden político y disensual del arte.

### 3. El libro: partición disensual de lo sensible

Tomando en consideración la partición político-disensual de lo sensible explicada en capítulos anteriores, en este capítulo particular me dedicaré a demostrar cómo dicha teoría puede verse ejemplificada en el libro. Explicaré aquello que todos tienen en común como forma disensual del arte, para luego concentrarme en aquellos modos de lo político y lo disensual que son particulares a cada uno.

Si se tiene en cuenta que el disenso opera como un modo de distorsión y alteración de lo consensual porque no se basta con los datos ofrecidos por el consenso, sino que busca datos que no han sido planteados, así como la alteración y re-configuración de aquellos datos previamente dados; podemos afirmar que los libros que se propondrán a continuación pueden ser pensados sin lugar a dudas como inscritos en un orden disensual. Esto, porque re-configuran la noción de sí mismos como objeto, es decir, se altera el sentido previamente codificado que se les da como libros. Estos libros se ubican en las fronteras entre libro y no-libro, arte y no-arte, ya que no responden a lo que el orden consensual define como libro en términos de narrativa, lectura, linealidad y relación con el lector. Lo que aparece aquí es precisamente un regreso al espacio de lo estético en el que no se opera según el espacio del *logos*, sino desde el problema de formas *a priori* en el que aún no se ha instaurado un discurso que determine aquello que no puede ser el libro.

Podemos decir que lo que se intenta es un regreso a signos que no han sido previamente nombrados por el orden policial, es decir, regresar al espacio estético para alterar las significaciones que les han sido designadas por el consenso. En esa medida, el libro se convierte en un 'extraterritorio' de sentido en el que es posible re-configurar el signo y en el que se establecen nuevas lecturas de lo sensible. El libro está en capacidad de constituirse como espacio del arte en la medida que es en sí mismo un espacio de construcción de sentido en el otro y con el otro y, por lo mismo, un espacio extraterritorial que está siempre indeterminado e inacabado.

Es precisamente, desde el punto de vista de la indeterminación que podemos ubicar las posibilidades de configuración y re-configuración de lo sensible que permite el libro desde el punto de vista del disenso político. Es en la ambigüedad del espacio extraterritorial indeterminado que es posible construir sentido en el otro y con el otro, cuando el libro no se plantea como un fin en sí mismo o con una finalidad determinada.

Así mismo, el libro aparece como indeterminado, no sólo por sus cualidades narrativas (o no narrativas) de configuración de sentido, sino porque es un objeto de consumo cultural que se ubica en el límite entre la mercancía, el arte y la cultura. Es pues, tanto como el cine, un lugar de deslizamiento entre un mundo y otro en el que se emborronan las barreras que dividen los mundos del arte y los del no-arte. El tipo de libro del que se hablará aquí, el libro del disenso, es un libro que no pertenece a la

esfera de 'la alta cultura'. Es un libro que se entiende a sí mismo como desvinculado de aquello a lo que se asocia al libro mismo, desvinculado de la idea policial de que el libro y la lectura es para algunos, que son necesarias determinadas competencias para acceder al libro o que se necesita ser parte del discurso para entender un libro. El libro del disenso aparece entonces como un territorio de objetivación estética en el que se emborronan las fronteras entre el libro como objeto de erudición, el libro como pura mercancía y el libro como objeto del arte. Entiéndase que no estamos hablando aquí de libros-arte encerrados en vitrinas para ser exhibidos, hablaremos aquí del libro como objeto de consumo, de intercambio, como objeto de lo público y de lo privado, de un libro que no está para ser expuesto, sino para ser leído, vivido y recorrido. Es el libro que es espacio en sí mismo.

Desde el punto de vista de la indeterminación y de la objetivación estética que implica el libro del disenso, se puede entender también como un intersticio. El libro disensual aparece insertado en las dinámicas de consumo propias del sistema capitalista y es desde ese lugar que es capaz de generar relaciones de intercambio distintas a las implantadas por el sistema. El libro se vende como objeto de consumo, pero es capaz de generar redes de sentido, 'extraterritorios', en los que las relaciones de intercambio que establece como diálogo entre autor y lector, entre autor y autor, entre lector y lector, entre lector y no-lector; son relaciones de intercambio de geografías de sentido y no de intercambios propios del sistema capitalista. Entonces, el libro aparece como 'forma', en el sentido que lo plantea Bourriaud, en tanto en él se articulan y chocan mundos heterogéneos desde los que se configura un nuevo mundo u otros mundos posibles.

Es importante, también, pensar que estos libros del disenso constituyen una forma de subjetivación ya que generan dinámicas de auto-designación y desidentificación. Como ya se dijo, en su empresa disensual, el libro como objeto y como signo se desidentifica de la identidad que le ha sido otorgada por el orden consensual y se auto-designa de otro modo, como forma de construcción de sentido que no responde a los modos del ser, del decir y del hacer que supuestamente le son propios. El libro se aleja de su identificación narrativa, pedagógica o, incluso, vanguardista y se re-configura como un extraterritorio de sentido en perpetua construcción. Así mismo, en el tipo de libro que analizaremos, se da una desidentificación en el lector-espectador desde la que le es posible nombrarse a sí mismo como configurador de sentido y ya no como designado y obligado a ver y comprender del modo pretendido por el autor. El libro del disenso se abre como espacio para la experiencia estética de cualquiera y en esa medida permite la subjetivación estética.

El libro como forma de arte de la lógica político-disensual, tiene la capacidad de construir ficciones, o mejor, de 'ficcionalizar' la realidad, es decir de re-configurar los datos dados. El libro es una ficción en la que se re-acomodan los signos para permitir la re-configuración de territorios de sentido. El libro en la manera en la que es construido tiene la capacidad de desidentificar los signos que en él aparecen y por lo tanto de 'ficcionalizar' la realidad en tanto se generan posibilidades ilimitadas de

configuración de sentido desde la heterogeneidad y el carácter indeterminado desde los que se entiende el signo. En esa medida, se trasgrede el espacio del signo mismo para generar nuevos modos de enunciación desde los que sea posible construir múltiples significaciones. El signo pierde su correspondencia binaria con el significado cuando, en el libro, el signo aparece como indeterminado.

Partiendo del asunto de la indeterminación del signo, es posible comprender que en el libro se producen una serie de juegos de lenguaje a través de los cuales se construye el sentido, no desde un orden policial que lo preestablece, sino desde el recorrer el libro conjuntamente. En otras palabras, se trata de un juego en el que el autor no especifica las reglas, ni siquiera el carácter del juego, sino que se construye en el uso mismo, es decir, en el proceso de ser jugado y en la construcción de sentido conjunta entre autor y lector.

El libro se abre entonces a la construcción de sentido en el otro y con el otro. En esa medida, se entiende la igualdad de las inteligencias que hace posible pensar al lector como un lector emancipado. El autor del libro no tiene que guiar al lector hasta un lugar previamente determinado, por el contrario, el autor del libro del disenso entiende que no hay caminos predeterminados, que no vale la pena construir finalidades y rutas previamente trazadas pues el lector irá configurando sus propias geografías de sentido a medida que recorre el libro y que pone en relación su propia experiencia con los signos que se le presentan. Se trata de lo que Rancière llama el arte de traducir, y de la capacidad de cualquiera de tomar unos signos y configurar a partir de ellos un sentido que se construye desde su propia experiencia, desde otros signos que ya ha significado.

El autor del libro de disenso entiende que la construcción de sentido se da como un proceso conjunto, un proceso de encuentro entre sentido y sentido, entre él y el lector. Es decir que no se trata de un asunto de direccionamiento hasta un final en el que el lector 'lo entenderá todo'. El encuentro se da en el espacio de distancia que hace posible jugar e intercambiar configuraciones de sentido. En la comprensión del libro como espacio de intercambios que no están establecidos *a priori*, sino que son posibles en la forma misma de la relación, en el choque entre un mundo y otro, entre una red de significaciones y otra.

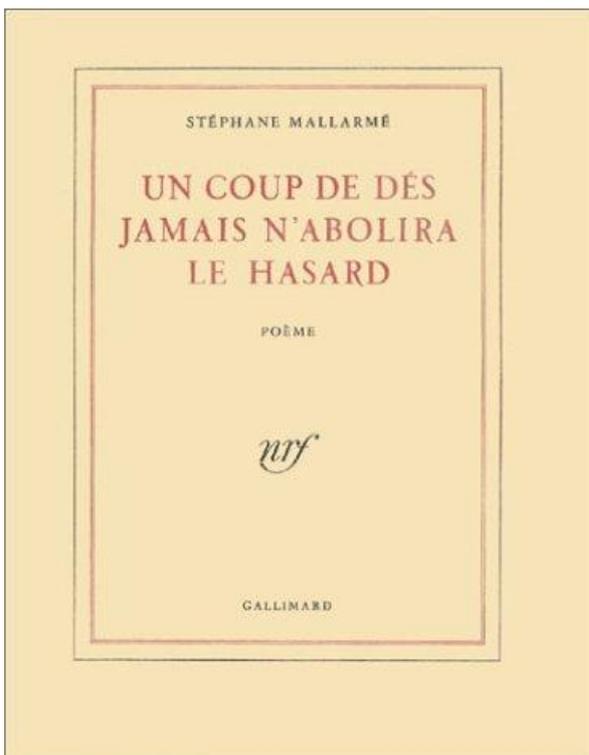
Si bien, como ya se dijo, todos los libros que veremos pueden ser entendidos desde el punto de vista del disenso porque en ellos se conjugan: la ruptura de lógicas binarias, el emborronamiento de fronteras, la 'ficcionalización' de la realidad, la re-configuración del signo desde la indeterminación, el intersticio, el encuentro, la comprensión de un espectador emancipado, la subjetivación estética y la alteración de la lógica policial de construcción de sentido a favor de una re-partición de lo sensible; y, por lo tanto, son todos ellos espacios extraterritoriales de configuración, re-configuración e intercambio de sentido; a continuación veremos aquellos elementos que tienen un carácter más preponderante en unos que en otros.

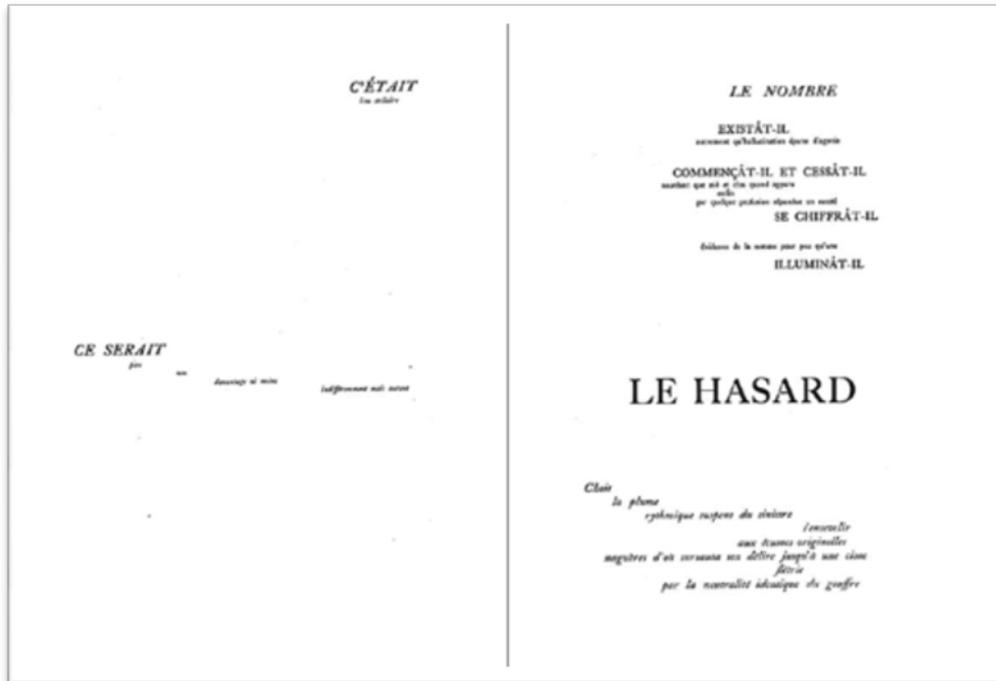
### 3.1. *Un coup de dés*: la deconstrucción del signo

En las cuatro obras que se analizarán en este aparte el problema común que encontramos es un asunto de construcción y de-construcción de sentido que ocurre de un autor a otro. Cada uno a su manera de-construye la obra anterior, de-construye la idea que en ella se plantea del signo, del lenguaje y del espacio y la re-construye desde otro lugar de enunciación. En esta medida se está asistiendo a un problema de post-producción, en el que el artista elige aquello que ya está realizado y lo re-significa, del que se habló en capítulos anteriores con Bourriaud, específicamente a partir del *ready-made* de Duchamp.

#### 3.1.1 Mallarmé: la forma y el pensamiento

Mallarmé es el autor del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* escrito en 1897. Al abrir el libro lo que encontramos es la configuración no lineal de palabras, éstas aparecen en un orden aleatorio dado por el autor que parece responder a la lecturabilidad de las frases. Vemos que el autor utiliza varias tipografías y estilos para desarticular y re-articular el orden de lectura del poema (jerarquiza a través de dinámicas de diagramación). Las páginas son distintas unas de otras, en algunas aparecen solamente un par de líneas y en otras las palabras ocupan una mayor cantidad de espacio. El espacio blanco se hace protagonista ya que aparece como un signo más que se involucra entre las palabras y no solamente como un contenedor del lenguaje que está puesto allí. Los énfasis en mayúsculas y tamaño parecen animar a la lectura en voz alta que haría posible la adecuada referencia sonora de cada palabra.





Lo que se plantea en este libro es la puesta en forma del pensamiento, generada desde una musicalidad que constituye la lectura de la obra misma. Se trata de entender cada palabra no como signo que designa tal o cual cosa, sino desde el espacio de pensamiento que suscita la lectura de cada uno de esos signos. No es pues el problema policial de lo que el signo designa, sino un problema de lo que el signo suscita y cómo es posible permitir al lector el espacio suficiente para que recorra el signo desde las construcciones de su experiencia, desde la evocación. Las letras, como signos, se liberan de su función instrumental, de la regla que las obliga a ser una cosa u otra y re-configuran como puras formas que están libres de ser re-ordenadas por el lector. Desaparece allí un problema de la retórica, en la desaparición de un único lugar de enunciación posible.

En este poema de Mallarmé se evidencia el asunto del espacio extraterritorial propio de la lógica disensual, el ritmo según el que se construye el libro no responde al espacio limitado de la página, que además desaparece como puro contenedor para entrar a formar parte de la construcción de sentido y de un problema de ritmo; se trata ahora de un sentido que se construye más allá de la página, más allá del espacio objetual. La disposición de los signos en el poema de Mallarmé aparece como la búsqueda de evidencia de la misma extraterritorialidad que de-configura al signo, es decir, la disposición de los signos responde a la construcción de pensamiento a través de la cual esos signos cobran sentido. No hay un orden lineal, hay una distorsión en los órdenes de disposición de los signos que responden a la manera en la que el pensamiento divaga, es ambiguo, va y viene, avanza rápidamente en algunos momentos y se detiene a contemplar lo pensado en otros.

Mallarmé propone aquí un modo de configuración del signo que es inminentemente disensual en la medida que responde a la manera en la que las distorsiones del pensamiento y de los modos de configuración de los signos, desarticulan y alteran el orden lineal en el que se ha encerrado al signo. Mallarmé configura un signo que hace posible trascender el signo como materia y por lo tanto construye un espacio extraterritorial en el que el signo se convierte en evocador de geografías de sentido.

### 3.1.2 Marcel Broodthaers: la plasticidad del signo

Broodthaers crea su versión de *Un Coup de dés* en 1969 y genera una edición de trescientos ejemplares de su libro. En su propuesta de libro, Broodthaers usa la disposición y tamaño de los textos para crear unas bandas negras que lo remplazan. En términos de las líneas que se crean y el juego de disposición y ritmos, el poema es igual al de Mallarmé, pero en este caso desaparece el texto que se leía en la versión original del poema. En la versión de Broodthaers no hay texto, lo que hay son líneas negras en los lugares en los que antes se leía el poema de Mallarmé. El espacio absolutamente blanco, que Mallarmé usaba a modo de signo y como parte de la lectura de su poema, ‘desaparece’ en la versión de Broodthaers en la que el papel es traslúcido y por lo tanto deja ver o por lo menos suponer aquello que sigue en las páginas siguientes. Para su libro, Broodthaers usa la misma portada del original y cambia únicamente el nombre de Mallarmé por el suyo. También intercambia el nombre de la editorial de Mallarmé por Antwerp y la palabra poema, por la palabra imagen.





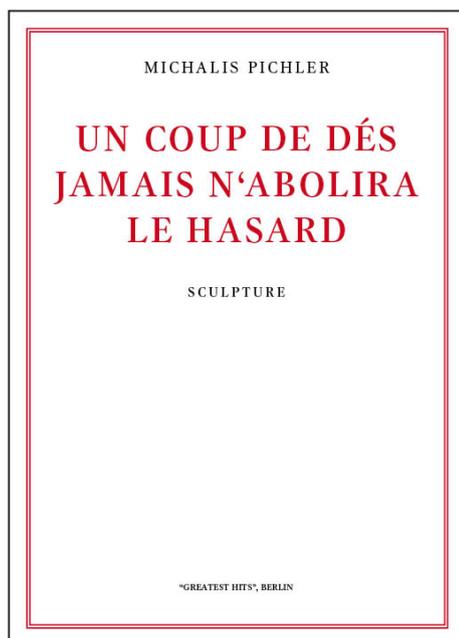
En primera medida, lo que encontramos en este libro, si empezamos por la carátula, es el problema de post-producción que planteamos como introducción a este aparte. Broodthaers hace un trabajo de deconstrucción del signo configurado por Mallarmé y configura un territorio de sentido diferente desde un objeto ya existente.

El problema del signo en Broodthaers es un problema distinto al de Mallarmé, aquí desaparece el asunto de la puesta en forma del pensamiento y se plantea una disonancia mucho mayor con el orden consensual designado a la palabra como signo. Broodthaers no plantea un problema de significación de la palabra desde el pensamiento, sino directamente un problema de desidentificación de ésta. Lo que encontramos en Broodthaers es, en primera instancia, un problema de objetivación estética en el que opera un deslizamiento entre el mundo de la palabra y el mundo de la imagen, en el que el autor emborrona los límites entre una y otra hasta que de-construye totalmente el signo. En la deconstrucción del signo propia del deslizamiento que se da en la objetivación estética, Broodthaers genera, a su vez, una subjetivación estética en la desidentificación del signo y por lo tanto de la idea de libro, el signo ya no puede ser leído de la misma manera y en esa (i)lecturabilidad del 'texto,' se auto-designa como forma y no meramente como palabra. En esta versión de *Un coup de dés* es aún más evidente la ruptura con la lógica policial de la palabra como forma convencional relacionada con un orden de los cuerpos, aquí se anula el problema del lenguaje y de la lectura como un problema de palabras y se re-construye el signo como forma, como pura plasticidad.

### **3.1.3 Michalis Pichler: el ritmo en la imagen**

Pichler hace su propio *Un coup de dés* en 1998 y publica 500 ejemplares del libro. En este caso el autor toma la versión de Broodthaers y allí donde éste ha puesto líneas negras Pichler hace recortes perfectos con láser. Entonces donde antes había una marca negra que continuaba con la distribución de signos de Mallarmé, ahora aparece el espacio vacío y la sombra que éste genera en las demás páginas.

Todo esto, sin que se pierda en ningún momento la disposición original de los textos en Mallarmé. Al igual que Broodthaers, Pichler usa la misma portada del libro original pero esta vez pone su nombre donde estuvo el de Broodthaers y el de Mallarmé, cambia el nombre de la editorial y allí donde primero decía imagen y luego poema, escribió escultura.

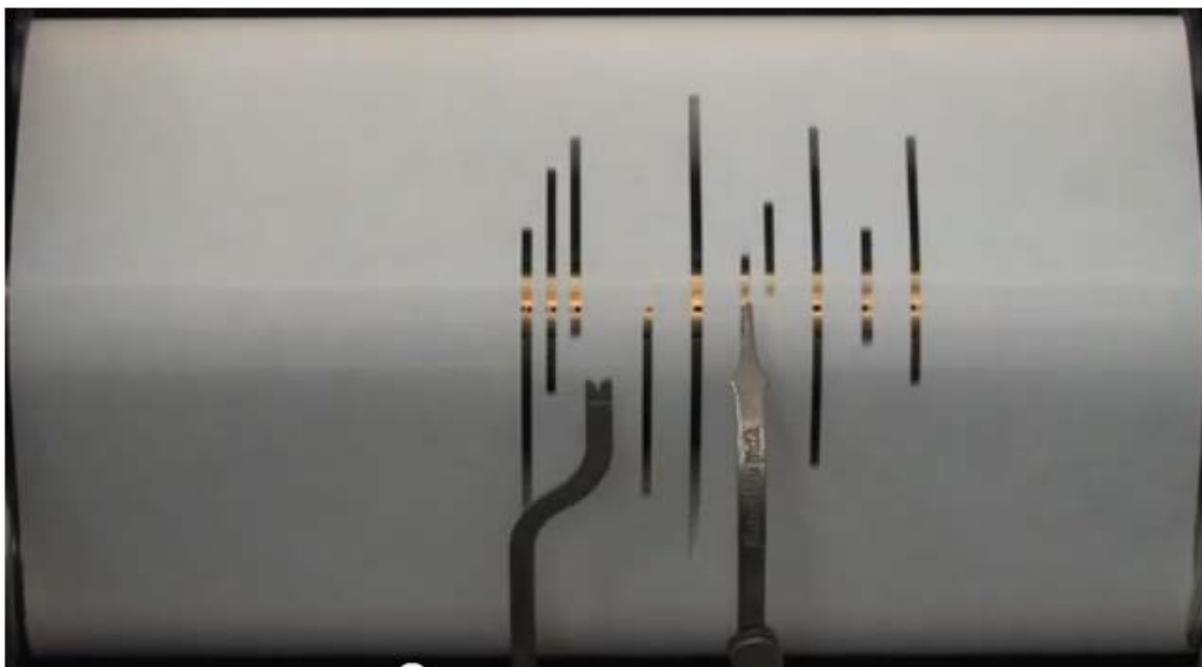


En la versión de Pichler regresamos a un problema de de-construcción del signo en busca de nuevos territorios posibles de sentido. En este caso, la imagen que había sido configurada por Broodthaers como modo de desidentificación del *habitus* policivo del lenguaje, es ahora de-construida y puesta en

el lugar de la ausencia en busca de su re-configuración desde el punto de vista del ritmo y de otra forma de plasticidad. Atendemos nuevamente a la acción puramente consensual en la que se emborrona las fronteras entre arte y no-arte, entre palabra e imagen, imagen y escultura, escultura y ritmo. En la desidentificación que ocurre en este caso como forma de subjetivación estética es imposible no pensar en el asunto de lo anónimo en Rancière y cómo el anónimo, en su ausencia, se hace evidente como no-presencia y en esa medida logra también una subjetivación desde la imposibilidad de ser identificado o designado por el orden policial. En el vacío propuesto por Pichler ocurre una subjetivación del mismo orden, la forma se hace 'invisible' y por lo tanto visibilizada en su misma ausencia y de ese modo escapa a la identificación que el orden policial le otorgaría como signo que designa tal o cual cosa.

#### **3.1.4 Michalis Pichler: la escultura hecha sonido**

Aunque el autor sea el mismo, la re-configuración de la obra es diferente por lo que está ubicada en un aparte distinto. Se retoma la obra de Pichler porque, aunque estamos hablando del mismo asunto de forma, su versión la ubica en un problema enteramente distinto como obra y como objeto. En este caso el libro es puesto en un piano automático para que se convierta en sonido. Los huecos que se generaron en la obra sirven ahora como una suerte de partitura que determina los tiempos y las notas que tocará el piano<sup>8</sup>.



En este caso, encontramos la evidencia de un problema puramente disensual que aparece en el emborronamiento de las fronteras entre una forma y otra. Acá se pone en juego la objetivación estética que implica el deslizamiento entre los órdenes de lo consensual. En este espacio extraterritorial de la

---

<sup>8</sup> Vea el video aquí: [http://www.youtube.com/watch?v=JkG\\_qAk7zxQ](http://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ)

obra atendemos a la desarticulación de la segmentación binaria entre los modos de ver, decir y hacer. Desaparece la frontera entre: música y arte visual, entre música y literatura, entre objeto y signo, vacío y forma. En esta instancia se resume la de-construcción del signo consensual que opera en binariedades que lo obligan a estar ligado a un direccionamiento determinado y aparece la re-configuración y re-construcción del signo como una entidad infinita de producción de sentido que se significa en el uso.

### **3.1.5 *Un coup de dés*: el espectador del espectador del espectador**

Tras revisar estas cuatro obras se evidencia la idea del espectador emancipado, se trata de la aceptación de la igualdad de las inteligencias según la cual se entiende que todo espectador es a la vez un constructor de sentido, sin pensarlo en los términos binarios de activo o pasivo. El trabajo de de-construcción que ocurre en esta obra es un trabajo de relación con el espectador, se trata aquí del paso de un espectador a otro espectador y a otro, en el que ocurre lo que Rancière llama ‘el arte de traducir’ que implica que cada uno de estos espectadores hizo una construcción y de-construcción del poema desde su propia experiencia.

Se generan una cantidad de relaciones imprevistas en las que se evidencia la igualdad de las inteligencias, es un proceso que va de artista a espectador, espectador a artista, artista a espectador, espectador a artista y de nuevo de artista a espectador, y en esta relación de uno a otro lo que ocurre es el paso del sentido, al sentido, al sentido. Se evidencia aquí el carácter disensual y extraterritorial de esas obras en la medida que configuran geografías de sentido que, si bien se hacen evidentes en el objeto, no están determinadas por éste sino por un espacio-tiempo que se da en el proceso de traducción entre autor y espectador que es, además, un proceso de construcción de sentido *ad infinitum*.

### **3.2. Rayuela y el *cut-up*: laberintos**

Lo que aparece en las obras que se verán en este aparte es la indeterminación desde la que se hace posible generar juegos de lenguaje en los que el espectador no está conducido a un lugar concreto por el signo o por la disposición de éste, sino que genera su propio recorrido dentro del objeto. En esa medida lo que ocurre es una ficción que aparece como la re-configuración del signo libro como portador de una finalidad. Esa finalidad desaparece en la indeterminación del signo y del recorrido que implica la posibilidad de un juego de lenguaje entre espectador y autor que se configura a medida que se juega, de la manera que se planteó un *as we go along* desde Wittgenstein. Usamos el laberinto como metáfora ya que estos libros son, de un modo extraterritorial, ese espacio donde se encuentran caminos propuestos, pero nunca determinados, en el que el caminante debe decidir si buscar la salida o perderse, a la vez que el tiempo y los caminos que tomará para lograr una u otra cosa. Estaríamos hablando aquí de un laberinto similar al creado por Ts’ui Pen, que se constituye como un espacio-tiempo extraterritorial en el que es posible habitar a la vez todas las alternativas, dice Borges: “En

todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan”. (Borges, 2000, p.24). El sentido es así una construcción que se da desde el espectador que opta por un camino u otro, pero a la vez no anula los caminos que no recorre. El lector juega en el laberinto y en su juego se convierte en autor, ya que es él quien toma las decisiones, quien re-construye y re-significa la obra a su antojo.

### **3.2.1 Rayuela: un libro de libros**

*Rayuela* es una novela de Julio Cortázar, publicada en 1963. Esta novela no está construida de forma lineal. El autor propone la posibilidad de leerla del modo acostumbrado, de ‘principio’ a ‘fin’, de izquierda a derecha, o de perderse en los diferentes capítulos y saltar de uno a otro como el lector decida, o de simplemente abrir *Rayuela* cada vez que se quiera en una página distinta sin buscar construir una historia, al mismo modo que se abre la Biblia en busca de un versículo sin buscar su vinculación con el resto del libro. Es posible construir o no una historia, leerla en ‘orden’ o en ‘desorden’ y configurar aleatoriamente un sentido que no está determinado ni por el autor, ni por el espectador.

Para introducir el libro, Cortázar nos plantea un ‘Tablero de dirección’ en el que nos dice que *Rayuela* es en esencia dos libros, aquel que se puede leer en el orden convencional y que terminaría en el capítulo 56, sin necesidad de leer los capítulos ‘prescindibles’; y otro libro que se puede leer según el tablero de dirección que el autor propone, saltando de un capítulo a otro. Sin embargo, hay que entender este tablero como una muestra del humor de Cortázar en el que, en cierto modo, se burla del lector que quiere que todo aparezca diseccionado y necesita ser orientado. Así mismo debe ser visto como una burla hacia el tipo de lector que necesita capítulos prescindibles, el que lee lo que se le indica y solamente lo que se le indica. El tablero de dirección puede ser seguido o no, pero pareciera que la gracia de *Rayuela* es no seguir ninguna dirección, sino perderse en el laberinto. Más allá de esto, lo que vuelve a este libro un objeto estético de disonancia es la alternativa misma que brinda el autor al penetrar lo policial y convertirlo en experiencia política. *Rayuela* usa el lenguaje y el espacio propio de lo policial pero lo re-configura desde un espacio de disenso.

#### TABLERO DE DIRECCIÓN

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes:

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8  
93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13  
115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18  
153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 - 62 - 23 - 124  
128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109 - 27 - 28 - 130  
151 - 152 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108  
64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95  
146 - 29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132  
61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 - 91  
82 - 99 - 35 - 121 - 36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40  
59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125 - 44 - 102 - 45 - 80  
46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 - 51 - 69  
52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140 - 138  
127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131 -

Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.

*Rayuela* aparece entonces como una fuerte disonancia que se evidencia en la diferencia de configuración entre este libro y el libro que se narra de forma lineal, que siempre implica una finalidad y un direccionamiento del lector. Se trata por eso de una obra puramente disensual en la que se reconfigura por completo el libro como objeto y el libro como geografía de sentido. No asistimos ya a un problema lineal de construcción de sentido, sino a la configuración hipertextual de éste, a un sentido que es a la vez muchos sentidos, nunca un único sentido. Un sentido que implica juego y que se construye jugando, moviéndose entre capítulos, cruzando de un camino del laberinto a otro buscando, o no, la salida.

Es posible, también, ver la actividad política que se construye en *Rayuela* desde la voz que se le otorga al espectador que había estado silenciado, ese espectador aparece ahora como capaz de discurso, como capaz de construir su propio camino dentro de la obra, todo esto con la complicidad de Cortázar que le permite recorrerla sin forzar un camino particular. Se configura allí, por lo tanto, un espacio extraterritorial de sentido en el que se emborronan las fronteras entre autor y espectador ya que el sentido y la forma de la obra está construida desde las voces de los dos. Podemos pensarlo desde el acto político performativo de la subjetivación según la cual el lector desaparece como designado a ser pasivo o activo, sino que se nombra a sí mismo como productor de sentido, capaz de discurso y de ‘ficcionalización’ de la realidad en la re-configuración del signo.

### 3.2.2 Burroughs: “life is a cut up”

Burroughs usó un proceso denominado *cut-up*, donde toma fragmentos de cosas escritas por él o de textos que no tenían relación alguna entre ellos y los de-construía y re-construía de diferentes maneras. Uno de los métodos del *cut-up* consiste en tomar un texto, doblarlo por la mitad (vertical) y quitarle el

lado derecho, luego, hacer lo mismo con otro texto pero a este quitarle el izquierdo y unirlos buscando que los textos se alinearan. En el encuentro entre una mitad y otra se creaban nuevos sentidos. Éste era el modo más sencillo de *cut-up*, pero Burroughs llegó a hacer *cut-ups* muy complejos con múltiples textos, diferentes formas de doblar y fragmentar cada uno de los textos e incluso con imágenes.



WARNING  
 HUMAN BEINGS AND OTHER BEINGS COMMITTING ACTS OF LITERATURE AND SIMILAR  
 OBSCENITIES OR FALL-OUT SHELTER WALLS WILL BE PROSECUTED AND, IF FOUND  
 GUILTY WILL BE SENTENCED TO PLASTIC BAG DISPOSAL DUTY IN THE CHILDREN'S  
 DOMESTIC FOR THE REMAINDER OF THEIR LIVES. NOTE : SENTENCES WILL BE  
 OF THREE WEEKS' DURATION IN THE CASES OF UNUSUALLY LONG LIVED CULPRITS.

1	2	3	4
and anyway ther	It was whispero	was the telly	yesterday in
payments and	royal turtles	the car wasn't go	That the inter
ing to lest fo	national brom	reover and anyw	Owl Queen Exano
it doesn't do	was having Dur	your figure any	han minors
good I mean do	hunc an image	you blane no life	from the raw
is here to be	hole wrought to	enjoyed I said	form a new clear
Cyril agreed with	teddy bomb and	mine mind I would	without the
never have done	shinning expecto	rit without his	of the late
consent bingo	Chick Grub rib	good as now so	cage on those
hairy he hun and	enoughy nights	keep cying	when possions
Chudka early in	faded rose de	her look she said	seconds upon her
friendship is	return to your	nerely and atten	television set
tpt to retch	for sad four day	recovered by the	popping sink
tail fin of a	formula he un-	sad old tune	noises a public
filtered tru est	atement hand	delicate bolch	cuffed to no
of tea leaves	stolen cheap	just a good bott	neon tale off
le early Friday	he air pants full	nerning to visit	of rusty wool
the sight at her	O fellow citia-	work end is a	-ens young peop
thus showing un	te like it as it	loyalty in un-	helps destroy
unexpected residu	odor forming be	South African	g pipes attract
the dandy book	ed by skin prob	for boys and	len per our
surface swarms	and is absorbe	with rainbow girls	by the cosy
so fresh packed	oto fix outer	with fun coloured	nappy it is as
worms wriggling	simple as un-	flirty thrills	slightly stick
and adventures	back skin last	and self adhesiv	ants smuggle in
Internally in all	Spanish shotgu	directions there	with finger nails
Isn't a bulge	for hands that	just the span-	hold time in
ing thing broken	October on a	to winter undies	string just be-
fore damn is the	whole worn whi	great event of	H you toe can
the year hard on	have 32 picco	warm skin	the sea floor
blotch drip soap	frequent color	noises natural	baths constant
writhing respons	soaping cream	on discsd	ranper parfume J.
waiting face	Iiston Perfume	starmage harvest	two days ago
by every cwell-	Sister Ectoy's	able means	aprtments contin
model rushed	fixed on in	ashore raw or	creamy monant and
pulse warn color	stay on in new	photos you bet	soal skin worn

to be read every which way

W. S. Burroughs

Para Burroughs la vida misma era un *cut-up* y por eso se dedicó a entender la escritura desde ese principio. El autor decía que constantemente se están generando *cut-ups* perceptivos, ya que la

atención nunca es absolutamente focalizada; al caminar, leer, hablar, hay signos que interfieren en la linealidad del pensamiento y del sentido y lo re-configuran. La atención nunca está puesta sobre una única cosa, siempre se están uniendo múltiples fragmentos de una realidad perceptiva. Según esto queda claro que lo que Burroughs logra con el *cut-up* es precisamente poner en evidencia una partición del sensible común que no puede ser pensado en órdenes absolutos policiales, sino que debe ser comprendido como aleatorio y fragmentado.

Los *cut-ups* de Burroughs implican una forma de ficción, porque aparecen como la búsqueda de re-configuración de la realidad y del sentido. Burroughs busca alterar precisamente los datos de la realidad dada, dice que si todo está previamente establecido entonces él debe alterar el origen de esas posibilidades establecidas, es decir el dato mismo. De esa forma lo que hace Burroughs es generar el encuentro de heterogéneos, de mundos que la lógica policial segmenta y separa, en busca de crear nuevos mundos posibles, nuevos lugares de enunciación y de configuración de sentido que alteran la lógica policial de lo que implica leer y ser leído.

Aparece nuevamente el laberinto como la construcción aleatoria de un espacio que tiene múltiples caminos y salidas y cuyo sentido no es posible determinar *a priori*, se trata de un problema de habitar el espacio-tiempo que se presenta en el libro, sin que sea posible anticipar ningún resultado.

### **3.2.3 El lector creador**

Como se dijo hace apenas unas líneas, acá atendemos a la aceptación de la igualdad de las inteligencias que se evidencia en la emancipación del espectador. El espectador es puesto de esta forma en el lugar del creador y por lo tanto como igual al autor. En estas dos obras se entiende que el sentido es una construcción conjunta y que el espectador es también creador en la medida que está en la capacidad de traducir los signos desde su propia experiencia. Aquí ocurre lo mismo que ocurría con *Imponderabilia*, la obra que se mencionó en el capítulo anterior, en la que se le presenta un imprevisto al espectador y éste reacciona de una manera inesperada ante éste.

Así mismo, tal como vimos en ese ejemplo, la obra no tiene sentido si el espectador no se lo da, si no cruza el umbral de los cuerpos desnudos. Aquí el libro no adquiere sentido si el lector no se inscribe en éste como configurador de caminos, y así como en *Imponderabilia* el espectador se convertía en creador al insertarse en la obra misma y en la construcción de su (sin) sentido, sin poder alejarse de ésta, sin poder ver la obra porque está insertado en ella; en *Rayuela* y los *cut-ups* de Burroughs el lector aparece como insertado en un laberinto del sentido en el que no puede ver la totalidad de la obra, solamente puede habitarla y recorrerla.

### **3.3 Yoko Ono y George Brecht: devenir-vida del libro**

Partiendo del problema del devenir-vida del arte, según el cual se identifican las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente y se busca la construcción de una nueva vida en común a través de la obra de arte, lo que hace que ésta deje de pensarse como realidad aparte y, por el contrario, se convierta en parte de lo que ocurre en la vida misma; entonces podemos ver los libros *Grapefruit* de Yoko Ono y *Water Yam* de George Brecht como formas de devenir-vida, no del arte, sino del libro.

Lo que ocurre en estos dos libros es el devenir-vida del libro a través del juego de lenguaje que emborrona las fronteras entre la palabra dicha, la palabra escrita y la acción. En estos dos casos la palabra escrita se convierte en acción, en realidad vivida por el espectador. Así mismo se da un proceso de objetivación estética en la medida en que los libros permiten un deslizamiento entre varios mundos, el mundo de la obra de arte, el mundo del libro, el mundo de la palabra escrita y el mundo de la vida misma.

#### **3.3.1 *Grapefruit* y *Water Yam*: las instrucciones de libros habitables**

Estos dos libros son básicamente libros de instrucciones. Lo que se escribe en ellos es lo que los miembros de Fluxus denominaron *event scores*, que serían una suerte de guiones de las acciones que hacían los miembros del grupo. El movimiento Fluxus siempre ha tenido una vinculación directa con la música y estos dos artistas, en particular, mantuvieron una relación muy cercana con la composición musical y con lo planteado por John Cage. Es por eso que lo que ellos plantean como instrucciones es una forma de traducción del pentagrama musical, que una vez escrito puede ser tocado por cualquiera que lo quiera interpretar, es la puesta en la vida de la palabra. Los artistas proponen una cantidad de acciones que pueden ser llevadas a cabo literalmente o que pueden ser pensadas en términos de cualquier relación de sentido que el lector quiera establecer, o sencillamente pueden ser leídas e interpretadas sin ser llevadas a la acción. Si bien la manera de escribir las instrucciones y de plantear la acción es distinta en un libro y en otro, el problema de plantear el lenguaje escrito como equivalente, desde sus signos, al lenguaje musical, que puede ser interpretado siempre por otro en su lectura, es común a las dos obras.



*Water Yam*, George Brecht.

### PIEZA DE RISA

Pasarse una semana riendo.

Invierno 1961

### PIEZA DE SONIDOS DEL CUERPO GRABADOS

Hacer grabaciones de sonidos del cuerpo de distintas gente, en distintos momentos.

De gente vieja, joven, llorando, nostálgica, alegre, tranquila, dudando, etc.

Primavera 1964

*Grapefruit* (Pomelo), Yoko Ono

Desde el punto de vista de la indeterminación es posible entender cómo aparece el juego en estas obras. Si bien se plantean unas palabras desde las que se supone ocurrirá una acción, las palabras aparecen como signos que no se encuentran cerrados sobre sí mismos, signos que no están ni definidos ni determinados. El lector tiene la posibilidad de traducir el signo y configurar su actuar de acuerdo a esa traducción. Es precisamente por eso que los artistas plantean un paralelo con el pentagrama musical, el intérprete musical puede seguir la pieza al pie de la letra o puede alterarla, puede reconfigurarla en la manera en la que la toca, más o menos fuerte, más o menos rápido, etc. Así mismo acá el signo aparece indeterminado, como una opción que el lector puede traducir a su modo y actuar de acuerdo con esa traducción. En las dos obras se plantean signos aleatorios, simplemente palabras, que deben ser cargadas de sentido y llevadas a la acción (si se quiere) por parte del lector. Por ejemplo, en el caso de Brecht, *Bed event*, el artista plantea dos acciones, pero los pormenores de esas acciones, cómo se lleven a cabo, de qué tipo es la cama, cuál será el objeto, cuál es la relación entre uno y otro, en dónde se ubicará el objeto con respecto a la cama, etc., no están previamente

determinados y la acción como tal no tiene finalidad alguna, es la acción por la acción misma. Por lo tanto, desde la indeterminación de los signos planteados se hace posible un juego entre autor y lector en el que se generan múltiples construcciones de sentido.

Volvemos entonces a un lugar de emancipación del espectador que se ejerce desde el acto performativo de subjetivación estética, que en este caso en particular está vinculado directamente con un acto performativo (llevado a cabo por su cuerpo). Al lector se le otorga aquí una identidad como actor, como capaz de traducir aquello que aparece solamente como signo, en un modo de habitar el espacio común, en una acción que se lleva a cabo en su vivir.

De este modo el lector se des-identifica con la idea policial del arte crítico según la cual debe ser guiado hacia una dirección preestablecida por el autor. Si bien el autor propone unas situaciones, la proposición del signo es suficientemente indeterminada para permitir el acceso a la experiencia estética de cualquiera, desde la configuración de sentido que lo empuja (o no) a actuar de tal o cual manera, que no puede estar previamente determinada por el autor. Así como en su *performance, Cut piece*, Yoko Ono proponía una interacción con su cuerpo por parte del espectador, aunque no podía determinar si el espectador iba a interactuar o no y de qué modo iba a ocurrir esa interacción. Así mismo, en estas acciones propuestas, los autores no pueden determinar la construcción de sentido que generará el espectador y de qué manera habitará no sólo el espacio de la obra, sino el de la vida misma, si es que no son ya un mismo espacio extraterritorial.

Estas dos obras aparecen como un intersticio en el que se busca generar intercambios, entre autor y lector y entre lector y lector, que no obedezcan al orden establecido por el sistema. Si bien son libros que hacen parte de ediciones comerciales con tirajes amplios y re-ediciones, las acciones que proponen buscan configurar nuevas interacciones entre el espectador y el libro y el espectador y su sensible común, el mundo que habita. Cuando Yoko Ono propone grabar los sonidos de los cuerpos de distintas personas, lo que se está proponiendo es un nuevo modo de intercambio en lo social, que no responda puramente a un intercambio preestablecido y privado desde el que se ha entendido el libro y tampoco a un problema de intercambios del sistema capitalista. Por lo tanto, estas obras se constituyen como un intersticio en la proposición de construcción de realidades e intercambios distintos a los obligados por la lógica policial.

### **3.4. Relación y encuentro**

Este tema de la relación y el encuentro se manifiesta como el modo en el que aparece la estética relacional en el mundo del libro. En los ejemplos que veremos se trata no sólo de un problema de relaciones y encuentros con el espectador, sino también de encuentros que ocurren en la producción de la obra misma y en los que se emborrona tanto el papel del autor o creador como el del espectador. De todos modos, se trata de encuentros en los que se intenta crear nuevas formas de relaciones sociales o

re-establecer aquellas formas de relación perdidas. Atendemos aquí a otra manifestación del devenir-vida del arte desde las relaciones que el libro genera. Al igual que en el restaurante de Spoerri, se entablan relaciones de manera inesperada en las que se restablece el lazo de lo social y se desdibuja la frontera de división entre la vida y el arte.

### 3.4.1 Ulises Carrión y la retro-alimentación

Para su obra *Feedback pieces* de 1981, Ulises Carrión envió 242 invitaciones al mismo número de artistas para que participaran en este proyecto en el que los artistas que recibían la invitación generarían obras de arte que se harían en la invitación misma. Esas invitaciones que el artista recibió de vuelta fueron puestas en un libro.



En esta obra aparece la estética relacional desde la relación que se establece entre los artistas que están en diferentes partes del mundo, aparece aquí una suerte de red social a larga distancia que se genera entre los artistas invitados a participar y que se configurará como un todo en el libro en el que Carrión recopilará las 242 obras. En ese sentido, lo relacional se establece como un problema que aparece desde la producción misma de la obra, desde la participación del otro en la construcción de un sentido colectivo, de un lugar colectivo de enunciación.

Así mismo se genera un deslizamiento entre fronteras propio de la objetivación estética, se emborronan las fronteras entre arte y no-arte, entre lo que constituye una acción netamente comunicativa en la forma de correo y lo que implica las puesta en forma de la obra de un artista. En ese emborronamiento de las fronteras entre una acción cotidiana y la obra de arte se generan relaciones de un orden distinto al implicado por el sistema.

Una vez más, nos encontramos frente al intersticio que se opone a la regulación de las relaciones humanas y, al igual que en la lógica policial, a la generación de lógicas binarias de aparición de los

cuerpos según las cuales el correo es una cosa que no tiene relación alguna con la obra de arte. En este intersticio es posible restablecer los lazos de lo humano desde el uso de una forma de comunicación que está regulada por el sistema. Se recuperan los lazos entre artistas como lazos de lo social en el uso de la invitación como un modo de proximidad que, a su vez, se inserta en un lenguaje y un espacio propio de la lógica policial para alterarla y quebrantarla.

### 3.4.2 *La más bella*: revista-no-revista

En este punto aparecen dos productos a analizar el primero es la revista *La más bella*, en tanto objeto que puede ser pensado como revista o como libro o como ninguno; el segundo es lo que estos artistas han llamado la *Bellamátic*, una máquina dispensadora de libros, revistas y otros productos artísticos.

La revista se plantea como una no-revista porque se configura por fuera del espacio de lo impreso y se convierte en un problema de formas múltiples, de objetos más que de páginas. Para cada edición la revista se construye con el trabajo de varios artistas invitados que crean su obra desde un tema particular, la obra no está sujeta al espacio de la hoja, depende, más bien, del tema. Por ejemplo, en el tema *Tú*, la revista se convierte en una billetera en la que diferentes artistas hacen tarjetas de crédito, billetes, fotografías de familiares, tarjetas de presentación, etc. En esa media, la revista no es nunca una misma superficie, ni un mismo objeto, se transforma al servicio de un sentido determinado.

Por su lado, la *Bellamátic* es exactamente igual a cualquier máquina dispensadora de dulces o de gaseosas. Se inserta un billete, se escoge el producto que se quiere y la máquina lo arroja.





En estos dos casos atendemos, nuevamente, a un problema de intersticios. En sus ediciones *La más bella* se inserta en el espacio del sistema para alterarlo. Se vale de los mismos objetos que hacen parte del mundo de la mercancía y los convierte en formas de arte, de devenir-vida del arte. Estos objetos alteran los intercambios a los que están designados, lo que implica que se altera el sentido del objeto a través de una ficción en la que se re-significa el objeto en tanto signo, y en la re-significación del objeto aparece también la re-configuración de las relaciones e intercambios de sentido que se operan desde éste. Desaparece por completo la frontera entre el objeto del consumo y el objeto del arte, así como desaparece aquello que divide el mundo del libro (o de la revista), como formato impreso que requiere del papel, del mundo de la vida misma, y se convierte en un problema de objetos que constituyen un espacio extraterritorial de configuración de sentido.

Se establece, también, una relación de juego que ocurre desde el imprevisto. En la re-significación del signo se ejerce lo que Ranciere llama ‘una reduplicación ligeramente desplazada’ que hace que el objeto se convierta en un espacio indeterminado desde el que es posible el juego y el humor. Chocan dos mundos y en ese choque se construyen nuevos sentidos en el juego que se juega entre los objetos del consumo, los objetos del uso y los objetos de la contemplación. Desaparecen aquí las líneas que dividen el aparecer de los objetos como destinados a unos espacios y propósitos determinados. Por lo tanto, el signo se desidentifica de su nombre policial y se establece como forma disensual de disonancia y no-correspondencia.

El problema de la distribución que se plantea en la *Bellamátic* es quizás la forma de intersticio más contundente que hemos observado hasta ahora. Se trata de la duplicación exacta de un mecanismo de consumo propio del sistema capitalista que se altera para constituirse en una experiencia de intercambio cultural, intercambio que se da tanto con el otro como con la máquina y que ocurre como inserto dentro del mismo sistema de consumo. La alteración que se genera no está en la relación de no-consumo, sino en la pregunta por lo que se consume. Una vez más se crea una ficción para la que no bastan los datos dados y la pregunta sobre qué es y qué no es arte, no aplica. Es necesaria una nueva pregunta que se configure desde los nuevos datos de una nueva noción de consumo, de objeto, de libro y de arte.

### **3.4.3 El artista espectador**

Tanto en las *Feedback pieces* de Carrión como en *La más bella* re-aparece el espectador-creador pero en una situación inversa, ya no se trata de un espectador que se convierte en creador, sino al contrario. El creador de la obra es creador en tanto hace parte de unas relaciones sociales en las que se inscribe su creación y por lo tanto es creador de espacios, de fragmentos, no es un creador del todo. En el momento que su obra se inscribe en una construcción de sentido más amplia, el creador regresa al espacio del espectador que debe interpretar y traducir el todo al que la parte de su obra pertenece. Una vez más asistimos a un problema de disenso y extraterritorialidad en el que se altera la distribución de

las competencias que ejerce la lógica policial. Se emborrona la frontera entre aquellos que son capaces de y aquellos que no lo son, en la afirmación de la igualdad de las inteligencias.

En este capítulo se intentó hacer un recorrido por diferentes obras/libros que aparecen como representativos para discutir el libro como espacio extraterritorial de disenso. Continuaremos entonces a hacer una recolección de los datos y las características a través de las cuales podemos afirmar que el libro pertenece a un orden político del arte por su capacidad de creación de disenso que se configura a través de la creación de territorios de sentido en los que se ‘ficcionaliza’ la realidad.

## Conclusiones

El recorrido que se da en este trabajo en el que, en últimas, se entiende el libro como un espacio de configuración de sentido que se habita desde el juego, se puede pensar como ese primer acercamiento que se tiene al libro.

Cuando se es muy niño el libro no es un libro, la palabra para designarlo y entenderlo como tal no existe, el libro es únicamente un signo, un dato más del mundo con el que el niño puede o no relacionarse. Las relaciones que se establecen en los libros para niños, son de formas y de juegos, el libro es un juguete más. A medida que crecemos aparecen las definiciones y la lógica, las designaciones al signo. En el colegio aprendemos que un libro es un objeto desde el que se adquiere conocimiento y que sirve también como un modo de ‘docilizar’ al cuerpo, el niño aprende a escribir con libros de ejercicio y genera una primera relación policiva con el libro como texto escolar o libro de ejercicios, ejercicios que se emplean para mejorar su letra o su vocabulario, como modos de adecuación del cuerpo a determinadas funciones.

Más adelante, el libro aparece como narrador de historias y creador de mundos posibles en la imaginación, pero a la vez está inscrito en unos órdenes, se supone que hay unos libros que se *debe* leer. Los alumnos analizan y diseccionan todo lo que aparece en el libro, de qué hablaba el autor, por qué usó esa metáfora, cómo usa el simbolismo, etc. En esa medida la interpretación de una historia se empieza a catalogar como buena o mala. El alumno hace una buena o una mala lectura del libro. De ahí en adelante el libro queda inscrito en lógicas policivas: cuáles son los libros que se debe leer para ser intelectual, cómo piensa un buen lector, cómo se debe narrar un libro (inicio-nudo-desenlace), quiénes son o no aptos para entender o interpretar ciertos libros. Se genera allí el problema comercial del libro y su segmentación especializada en públicos dirigidos. Se trata aquí de un paso del libro de un espacio estético en el que no ha intervenido el *logos* a dictaminar cómo se debe entender el signo, a un espacio del *logos* o policivo en el que entra el discurso a enseñarle al niño, al joven, al adulto, cómo debe leer ese signo.

El recorrido anterior se propone porque es pertinente para la conclusión de esta investigación pensar que lo que ocurre al pensar el libro como espacio de disenso es un regreso del libro a su estado puro de signo, al estado en el que no estaba designado por el discurso a ser tal o cual cosa. Al estado del juego en el que el libro era simplemente un signo indeterminado, abierto a la interpretación del niño y al juego que el niño quisiera jugar. Podemos concluir entonces que el tema del libro como espacio de disenso es un problema de regreso del libro a su estado de forma *a priori* en el espacio estético, en el que es posible construir sentidos mientras se juega y renunciar a los sentidos previamente configurados por la lógica policial.

Es fundamental para concluir pensar en el modo en el que una investigación de este tipo permite reconstruir la idea que comúnmente se tiene del libro como objeto y del libro como forma de arte. Es posible que sin haber estudiado la teoría de Rancière el problema desde el que se piensa el libro en el arte siga siendo un problema que, sin saberlo, responde a la lógica policiva. Es decir, que el libro se piense desde el punto de vista de espacio *para* la obra de arte y no como obra de arte en sí mismo. Se trata entonces de una identificación del libro como espacio con los demás espacios que han sido designados como espacios para el arte: galerías, museos, instituciones, etc. Es común caer en el error de plantearse el problema del libro en relación al arte desde la perspectiva de un contenedor de lo que el arte produce. Esa es, quizás, la primera noción que un trabajo de este tipo contribuye a diluir. Se entiende ahora que el problema del libro en relación con el arte no tiene nada que ver con un problema de espacio en términos geográficos, sino con un problema de espacios en términos de geografía de sentido.

Entender el problema de lo político en Rancière es fundamental para alterar por completo la noción de lo que se supone es un libro, aquello que hemos ido aprendiendo desde el colegio que es un libro. Entender las oposiciones de segmentariedad binaria en las que se ha inscrito éste como objeto, hace posible que sea re-pensado no como un problema de formato o de forma, sino como un puro problema en el uso, en el uso desde el que se configura el lenguaje y por lo tanto el sentido. Se trata del signo que se significa en el uso. Una vez se dislocan todas las designaciones policiales que identifican a un objeto con una idea, con una función, con unos lugares y con unos modos, se hace posible entenderlo puramente como signo, como un signo que es susceptible de ser re-significado una y otra vez en su uso y en las geografías de sentido que ese signo permite.

Desde lo planteado por Rancière se hace posible entender al libro en tanto político, más que por aquello que allí se narra (si se narra algo), lo que ocurra o no ocurra; por la manera en la que el libro, como toda obra de arte, tiene la posibilidad de crear ficciones desde las cuales se hace posible re-configurar el común. Es decir, una vez se ha entendido el problema de antagonismo que se da entre la lógica política y la lógica policial y la manera en la que el disenso aparece como una alteración de aquello que la lógica policial ha designado, se hace posible ver de qué manera el libro puede ser pensado como un espacio de disenso. El disenso está en la manera en la que el libro puede romper las configuraciones previamente dadas de lo consensual.

Cuando se genera el acto performativo de la subjetivación política en el libro y se le desidentifica de las funciones, espacios, definiciones y modos a los que la lógica binaria lo ha obligado; (espacios retóricos, narrativos, pedagógicos, espacios de un lenguaje cerrado y determinado) se hace posible entender que el libro puede ser pensado de la misma manera que se piensa cualquier signo y que en esa medida, como todo signo, es susceptible de ser re-significado.

Cuando el libro se entiende desde este punto de vista, desde la posibilidad que en él se constituye de múltiples creaciones de sentido, lecturas y lugares de enunciación; el libro aparece como espacio de disenso y como modo de alteración de lo policial y en esa medida, también, como un mundo que está siempre inacabado, siempre en construcción, siempre susceptible de ser de-construido en un sentido y re-construido en otro. Esa indeterminación del libro como signo es la que lo hace un espacio extraterritorial infinito y pleno de posibilidades.

Así mismo, cuando se aprende a pensar el arte, no sólo el libro, desde el punto de vista de lo político-disensual éste logra desprenderse de las lógicas binarias que le imponen labores éticas, representativas o teóricas. El arte queda liberado, principalmente, de su carácter de 'conscientizador'. En un país como Colombia a los artistas, y principalmente a los estudiantes, suele empujarseles a la idea de que lo que hagan debe contribuir a visibilizar las dificultades del país. El arte se plantea aquí desde un problema del arte crítico, del arte de denuncia que debe hacer ver, lo que Rancière plantea como un 'obligar a ver'. El arte aquí busca ser político, siendo puramente policivo, empujando al espectador a que vea aquello que el artista quiere que vea, a que se de cuenta de, se le direcciona en un sentido y sólo en un sentido. Se confunde un problema policivo de lo que se 'debe ver' con el problema político, que no se trata de inclusiones y de visibilizaciones, sino de fracturas en el modo en el que se ordenan los cuerpos.

Desde el punto de vista de lo anterior se aprende que el problema del espectador no debe tratarse como un problema de 'aquel que no sabe ver', la noción de espectador que aparece en Rancière y en Bourriaud, hace que se cambie radicalmente esa idea de la necesidad de guiar al espectador y de generar las obras con una idea *a priori* de lo que se supone que el espectador debe ver allí. Se entiende ahora que el problema no radica en guiar al espectador, sino en configurar obras que permitan una distancia con éste, la distancia desde la que es posible que el sentido se configure no desde el autor, sino desde el intercambio entre uno y otro, en el mismo juego que jugaba el niño. La obra de arte desde el punto de vista político y del espectador emancipado debe permanecer abierta a las posibles traducciones que genere el otro. El otro no necesita que se le haga ver nada.

Aparece allí una de las nociones más importantes que se aprenden al ver el libro desde las teorías planteadas y especialmente desde lo planteado por Bourriaud, el problema del lector. Se aprende desde el punto de vista de lo relacional a entender al lector y la relación que se establece con éste desde el puro encuentro, encuentro en el que se hace posible re-construir o construir lazos sociales que se generan en el encuentro mismo. En el caso del libro no estamos hablando, por supuesto, de un encuentro físico entre lector y autor, pero es allí donde radica lo esencial en el problema del libro desde lo relacional y es que se lleva a cabo un encuentro desde los lugares de enunciación de uno y otro; por lo tanto autor y lector o creador y lector se encuentran en el espacio extraterritorial de configuración de sentido que permite el libro, se encuentran en el juego. Es en ese sentido que el libro

es un espacio: un espacio para el encuentro de sentidos desde el que es posible generar alteraciones con el orden previamente designado de los signos y, por lo tanto, alteraciones en el orden polícivo. Hay aquí una ‘ficción de proximidad’ que se da en una relación de pensamientos, en un juego de lenguaje que no necesita ser puesto en el afuera, que puede ser llevado a cabo en el acto privado de la lectura y que con seguridad después será puesto en relación de algún modo en el diálogo del lector con otros, unos otros que pueden ser espacios, personas, signos o sentidos. De cualquier forma es un regreso al estado estético en el que los modos del leer, del dialogar y del entender no están codificados, el lector es intérprete y creador en la medida que juega con el signo que es el libro, y desde ese juego construye sentidos.

En el desarrollo de este trabajo se encontraron dos dificultades que fueron, a la vez, dos retos a resolver en su escritura. La primera fue cuidar esa tendencia que se tiene tan aprendida de segmentar y de construir sentido y usar el lenguaje desde un lugar polícivo. Esto fue problemático porque era importante cuidar mucho el lenguaje empleado a lo largo del trabajo, de lo contrario en el uso de palabras propias de lo polícivo, de dicotomías e identificaciones cerradas se estaría anulando la apuesta por un arte político que aquí se plantea. La segunda dificultad apareció en la articulación de las diferentes teorías y conceptos de los que se estaba hablando, estructurar un texto que tiene una carga conceptual tan densa, es difícil, aún más cuando la búsqueda final es ser capaz de tomar esos conceptos y ponerlos en práctica a partir de una apuesta, que en este caso particular, es la del libro como espacio de disenso y como ficción de proximidad.

La oportunidad que nació de esas dificultades está directamente relacionada con el primer párrafo de esta conclusión, se trata de haber logrado entender al libro, en tanto signo, como espacio de construcción de sentido en el que es posible el juego. Fue desde ese punto de vista desde el que se hizo posible articular el problema del disenso, el de lo relacional, el del lenguaje y, por supuesto, el del espectador.

Esa oportunidad es desde la que se abren las posibilidades de este trabajo a futuro. El trabajo de grado que se hará para la carrera de Artes Visuales no está ligado directamente al problema del libro, pero sí al problema del objeto como signo de la memoria. En ese sentido, la investigación realizada para este trabajo permite entender las posibilidades de ese signo en tanto espacio extraterritorial de construcción y de-construcción de sentido y, por lo mismo, plantear esa problemática, al igual que esta, como un problema político y de disenso. De alteración de las lógicas según las cuales se ha designado e identificado el signo.

Al haber logrado re-definir (mejor de-definir) aquello que es el libro y entender su potencia política en tanto generador de ficciones, se abren posibilidades en la creación de otros libros, de otros signos que respondan a la misma disonancia. Es el anhelo de este trabajo constituirse no solamente como un

trabajo de grado, sino como punto de partida para una actividad artística y editorial desde la que se entienda el libro como un espacio de disenso y, por lo mismo, se generen obras que respondan a esa cualidad s gnica del libro como espacio de juego y como espacio en el que el sentido se construye en el otro y con el otro. Es pues un trabajo teórico que conducirá a una apuesta plástica y editorial, no sólo desde el ámbito académico, sino desde el trabajo que quiero desarrollar como comunicadora y como artista.

## Bibliografía

### Artículos:

Carnevale, F. y Kelsey, J. (2007), “Art of the possible”, en *ArtForum*, núm. Marzo 2007. pp. 20-45.

Lévêque, J.C. (2005), “Estética y política en Jacques Rancière”, en *Escritura e imagen*, núm.1. pp. 179-197

Roncallo, S. (2008) “Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios. Una lectura de la estética y la política en J. Rancière”, en *Signo y Pensamiento*, núm. 53. pp. 104-127.

–(2012) “Una relectura wittgensteiniana de la pragmática de la Escuela de Palo Alto”, *inédito*.

Tiravanija, R. (2009), “In Another Country”, en *ArtForum*, núm. Summer 2009. pp. 36-44.

### Libros

Bourriaud, N. (2008), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

–(2008), *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Danto, A. (2009), *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós Ibérica.

Foucault, M. (2002), *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

Game, J. (2007), *Porous boundaries*. Bern, Peter Lang.

Gorys, B. (2008), *La topología del arte contemporáneo*, Durham, Duke University Press

Ranciere, J. (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.

–(2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

–(2009) *La división de lo sensible. Estética y política*. Madrid, Libros Arces-Lom.

–(2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

Ludwig, W. (1999), *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Ediciones Altaya S.

### Internet

Carrión, U. (2011), “The new art of making books”, [en línea:], disponible en: <http://theresahakkyungcha.com/artist/artists-books/the-new-art-of-making-books/>, recuperado: 15 de noviembre de 2011.

Centeno, A. (2010, 14 de noviembre), “Tree of Codes: ¿Un libro imposible o una escultura interactiva?”, [en línea:], disponible en: <http://monkeyzen.com/2010/11/tree-of-codes>, recuperado: 12 de septiembre de 2011.

Conwell, D. (2002), “Personal Worlds or Cultural strategies?”, [en línea:], disponible en: [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/notes/essay/e003\\_text.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html), recuperado: 18 de noviembre de 2011.

Gallois, C. (2009, 20 de abril), “The space of words. Heterogeneous relationships between words and space”, [en línea:], disponible en: [http://www.egodesign.ca/en/article.php?article\\_id=451&page=3](http://www.egodesign.ca/en/article.php?article_id=451&page=3), recuperado: 01 de noviembre de 2011.

*Generali Foundation*, (2008), “Un coup de dés. Writing turned image. An alphabet of pensive language”, [en línea:], disponible en: <http://foundation.generali.at/index.php?id=678&L=1>, recuperado: 01 de noviembre de 2011.

*George Maciunas Foundation Inc.* (2009), “Yoko Ono “Grapefruit” at Stendhal Gallery”, [en línea:], disponible en: [http://georgemaciunas.com/?page\\_id=1369](http://georgemaciunas.com/?page_id=1369), recuperado: 28 de noviembre de 2011.

*Informativo ICTJ*, (2009, 05 de marzo), “Reparaciones: por el reconocimiento de todas las víctimas”, [en línea:], disponible en: [http://www.ictjcolombia.org/old/informativoFeb09/03\\_reparacion.html](http://www.ictjcolombia.org/old/informativoFeb09/03_reparacion.html), recuperado: 28 de octubre de 2011.

*La más bella*, (2005), “Bellamatic”, [en línea:], disponible en: <http://lamasbella.org/BELLAMATIC/bellamatic.html>, recuperado: 10 de noviembre de 2011.

Pichler, M. (2009), “Un coup de dés jamis n’abolira le hasard”, [en línea:], disponible en: [http://www.youtube.com/watch?v=JkG\\_qAk7zxQ](http://www.youtube.com/watch?v=JkG_qAk7zxQ), recuperado: 01 de noviembre de 2011.

*Presidencia.gov*, (2011), “Ley No. 1448”, [en línea:], disponible en: <http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Leyes/Documents/ley144810062011.pdf>, recuperado: 12 de noviembre de 2011.

*PWC*, (2008), “The space of words”, [en línea:], disponible en: <http://www.pwc.lu/en/pwc-in-culture/space-of-words.jhtml>, recuperado: 01 de noviembre de 2011.

*Revista Invisible*, “Revista on-line”, [en línea:], disponible en: <http://www.revistainvisible.com/revista-on-line/>, recuperado: 20 de noviembre de 2011.

*Textos en línea*, (2000), “Jorge Luis Borges. Ficciones”, [en línea:], disponible en: <http://www.textosenlinea.com.ar/borges/Ficciones.pdf>, recuperado: 18 de noviembre de 2011.

*Théorie Design Graphique*, (2009, 14 de marzo), “Mallarmé – Intervalles es espaces vides”, [en línea:], disponible en: <http://theoriedesigngraphique.org/?p=349>, recuperado: 25 de noviembre de 2011.

Velonis, K. (2008), “The prestige to resist: A Reading of “Un coup de Dés” through the sculptural aesthetics of late modernism”, [en línea:], disponible en: [http://www.art-omma.org/NEW/past\\_issues/theory/01\\_velonis.htm](http://www.art-omma.org/NEW/past_issues/theory/01_velonis.htm), recuperado: 15 de noviembre de 2011.

Weiner, W. (2000), “Lawrence Weiner in conversation with Judith Hoffberg on books”, [en línea:], disponible en: [http://colophon.com/umbrella/LAWRENCE\\_WEINER.pdf](http://colophon.com/umbrella/LAWRENCE_WEINER.pdf), recuperado: 15 de noviembre de 2011.

## Obras analizadas

<i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , Stéphane Mallarmé, 1897.....	52-53
<i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , Marcel Broodthaers, 1969.....	54-55
<i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , Michalis Pichler, 2009.....	56-57
<i>Rayuela</i> , Julio Cortázar, 1963.....	60
<i>Cut-ups</i> , William Burroughs, 1960.....	61
<i>Grapefruit</i> , Yoko Ono, 1964.....	64
<i>Water Yam</i> , George Brecht, 1963.....	64
<i>Feedback pieces</i> , Ulises Carrión, 1981.....	66
<i>La más bella</i> - ed. Tú, 2003.....	67-68
Bellamátic, <i>La más bella</i> , 2001-.....	68