

# Desplazado/da: Entre el rastro infame y el archivo prospectivo. Lugar del arte y del imaginario reactivo en la construcción del paisaje urbano

Ainhoa Akutain Ziarrusta

Universidad de País Vasco / Euslial Herriko Unibertsitatea, Dpto. de Escultura

## Resumen

El objetivo de esta investigación es explorar las aportaciones del arte, entendiendo éste como instrumento de análisis de la realidad social y asimismo, reconociendo sus habilidades en la tarea de recuperar el espacio público ante la presión institucional a la que está sometido. Para esta cuestión se ha estimado oportuno situar en el centro de la intervención el debate sobre la ciudad y lo público en relación a la noción de desplazado, y de definir sus aportaciones dialógicas en el terreno estético.

La atracción hacia lo desplazado no resulta novedosa. Su presencia ha ocupado una posición central en el dispositivo crítico tradicional en su relación con la realidad negada. Es decir, en su demanda por lo obsoleto, ha respondido a la necesidad no sólo de criticar lo dado como identidad o historia, sino también a la de imaginar otra clase de construcciones resistentes a los procesos de homogeneización vigentes en la sociedad. Así, el tratamiento de lo excluido se convierte en una cuestión del dispositivo de visibilidad que pretende crear cierto sentido común. Sin embargo, cuando lo desplazado se incorpora a una identificación consignataria, su capacidad emancipatoria queda carcomida.

En base a lo dispuesto, se tratará de extraer algunas consecuencias para el discurso destinado a dar cuenta de esta experiencia, acercándonos, a su vez, a una generación de artistas contemporáneos (Ibon Aranberri, Taxio Ardanaz), que en su voluntad por hacer ficción de la información perdida, marginal o suprimida, están demostrando la habilidad de ofrecernos guiones de futuros alternativos.

*Descriptor:* desplazado/da, resto, imaginario reactivo, esfera urbana, espacio público.

## Abstract

The aim of this research is to explore the contributions of art, it understood as an analytical tool for the social reality and also recognizing its skills in the task of recovering the public space from the institutional pressure to which it is subjected. For this matter, this paper places the debate about the city and the public in relation to the notion of displacement, as well as it will try to define their dialogical contributions in the field of aesthetics.

The attraction to the notion of displaced it is not new. Its presence has occupied a central position in the traditional critical device due to its relation with denied reality. That is, in its demand to the obsolete, it has responded to the need not only to criticize the given as identity or history, but also to imagine another kind of resistant constructions against homogenization processes prevailing in society. Thus, the treatment of the excluded becomes a question of visibility that aims to create common sense. However, when the displaced joins just only the slogan identification, its emancipatory capacity ends up.

Therefore, in this paper I will try to draw some consequences for the speech designed to give account of this experience, approaching, at the same time, to a generation of contemporary artists (Ibon Aranberri, Taxio Ardanaz), which are demonstrating the ability to offer alternative futures scripts in their willingness to make fiction of lost, marginal or suppressed information.

*Keywords:* displaced, rest (as reminder), reactive imaginary, urban sphere, public space.

Akutain Ziarrusta, Ainhoa. 2013. Desplazado/da: Entre el rastro infame y el archivo prospectivo. lugar del arte y del imaginario reactivo en la construcción del paisaje urbano. *AUSART Journal for Research in Art* 1 (1) (December): 9-16.

*En los desiertos del Oeste perduran desperazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.*

(Suárez Miranda, Viajes de varones prudentes, libro cuarto, capítulo XLV, Lérida, 1658) (1).

El proceso de normalización en el que se nos instruye consiste en restringir los ámbitos instintivos para transformarlos únicamente en máquinas de producción, tanto sexual como capital. De ahí que aquello que no satisface las exigencias sociales, funcionales o urbanas previsibles se presente como una desviación que ha de ser evadida. Una condición epidémica a la que estamos habituados a no prestar atención y, sin embargo, del que debemos intoxicarnos, pues en su injuria, saca al sujeto fuera de la norma: la plaza, aunque contextualiza, sigue siendo marco.

Si desvinculamos a la noción de lo desplazado la connotación residual que nos ofrece el diccionario, comprobamos que se mueve en el ámbito impuro de las identidades ambivalentes e irreducibles, en definitiva, ajeno a las exigencias de conciliación y eficacia que caracterizan al régimen organizativo del discurso higienista. Se erige, por tanto, como una constelación de elementos y prácticas capaces de construir *otra* narración, una narración casi paralela, parasitaria, que está allí, presente en una tradición de supervivencias (Beatriz Preciado, 2013). Por lo que podríamos señalar que lo desplazado se resuelve en una transmisión discreta, casi invisible, de ciertas formas que, a pesar de su condición infame, logran convertirse a lo largo del tiempo en índice, en huella. Precisamente –recordando las palabras de Aby Warburg– a través de su aparente ausencia (Didi-Huberman, 2009).

No debemos obviar, por tanto, la posible relevancia de lo desplazado en el pensamiento estético, así como en otras tantas disciplinas preocupadas por el devenir del Ser. Ya que implica un gesto de conocimiento alternativo de la transmisión del saber en el tiempo que, aún en su discreción, consigue negar la evidencia del dato, socava lo legible y muestra que no se ha dicho, escrito ni presentado todo. Así, la noción de desplazado encarnaría a la idealidad de una colectividad opuesta a la ilusión de la mimesis. Además, mediante su supervivencia, convierte el tratamiento de lo excluido en una cuestión del dispositivo de visibilidad que pretende crear cierto sentido común, entendido este último como una comunidad de datos sensibles cuya visibilidad, se supone, es compartida por todos.

Este argumento puede entreverse profundizando etimológicamente en la noción de *resto*<sup>2</sup> –hermanado con lo desplazado en su connotación residual– de cuya correspondencia común con carencia, ausencia y descarte, derivadas del verbo griego *leipo*, surgen palabras de significado tan diferente entre sí como reliquia o delincuente, de su equivalente en latín *linquo*. Asimismo, el “resto” puede entenderse en un sentido que está relacionado con la palabra latina *restus* (de *sto*) y que remite a la idea de estabilidad, firmeza y resistencia.

De modo que su historia obliga a alterar las fronteras perceptivas. Exige creer que hay otros modos de contar una historia. Jacques Rancière anota que es eso lo que significa la palabra emancipación: “*la alteración de la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo*” (2010: 24). Sin embargo, cuando se anticipa el

efecto del desplazamiento, la alteración de las fronteras y la confusión de los roles quedan embrutecidos por el efecto seductor de su representación y, por tanto, sumidos en la incapacidad de cuestionar sus propios principios. Con todo ello, esta investigación pretende extraer algunas consecuencias para el discurso destinado a dar cuenta de esta experiencia.

## Disenso: “Fuera de” (des-) del “Lugar” (“Plaza”)

En función de una ruptura ya efectuada en la economía de la expresividad sensible, cuando teóricos de la dimensión de Nietzsche, Freud o Heidegger se inscribieron en el pensamiento de la diferencia, la sensibilidad en la que se inspiraron mantenía *“relaciones de parentesco con los estados psicopatológicos y los éxtasis místicos, con las toxicomanías y las perversiones, con los hándicaps y las minusvalías, con los ‘primitivos’ y las ‘otras’ culturas”* (Mario Perniola, 2002: 32).

La ausencia de toda relación evidente con el ritual moral de la época, hacía que este encuentro con las sensibilidades más extremas a la racionalización normativa respondiese al esfuerzo por abrir posibilidades alternativas respecto a las categorías de la metafísica occidental. Desde entonces, éstas u otras tantas sensibilidades tradicionalmente relegadas del imaginario social, han sido acogidas reiteradamente en el dispositivo crítico tradicional en su demanda por descodificar el conjunto de mediaciones culturales que construyen al sujeto. Así, la noción de desplazado ha respondido a la necesidad no sólo de criticar lo dado como identidad o historia, sino también a la de imaginar –y validar– otra clase de construcciones subjetivas. Paradójicamente, en la adopción de la realidad negada como instrumento de intervención de uno mismo.

Esta peculiar configuración del vacío, paradigma del territorio por ser figura del exilio, es decir, de esa distancia siempre interpuesta entre el lenguaje, el signo y las representaciones sociales, irá deviniendo en el arte de vanguardia, *alegoría compleja, en cuya insistencia, ninguna experiencia podrá ser nuevamente evocada en una única configuración, o a través de un único sistema de representaciones* (Juan Martín Prada, 2013: 85). Y en una solidaridad entre lo social y lo estético, vemos surgir la idea de emancipación como una forma de la constitución sensible de la colectividad, cambiando no ya la mecánica del Estado y de las leyes, sino los modos de percibir y actuar en el orden jerárquico vigente, donde se premia el descubrimiento de la individualidad para todos y el proyecto romántico de una colectividad libre.

Si bien esta solidaridad de lo social y de lo estético, según la lección de Bordieu, ha constituido incluso la base de la emancipación obrera, significando una perturbación de la visión sociológica preocupada por el buen reparto de clases, de sus maneras de ser y de sus formas de acción, no debemos de convertir literalmente lo desplazado en una radicalización del sentir la diferencia. No es la incorporación memorizada de un saber, de una virtud, o de una manera concreta de actuar. Va más allá de su identificación consignataria. Ya que nos llevaría directamente al desposeimiento de sí propio de toda ocupación aprisionada en la lógica del pensamiento de los opuestos, recayendo, precisamente, en la tradición restrictiva de la que pretendemos escapar.

De modo que para hacer emerger esta relación y darle un sentido, lo desplazado ha de funcionar, al contrario, como una supresión constructiva donde la banalidad mimética adquiere con ella una cierta indiferencia. Es decir, es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia. Define más bien la posibilidad de una vida propia que permita difuminar las propiedades de identificación social. Pues de otro modo *todas las hipótesis están previstas de antemano, incluida la del rechazo moral de dicha identificación* (Perniola 2008: 126). Desde esta lógica, por tanto, lo desplazado ya no viene como un suplemento de la acción. Viene a suspenderse, a duplicarse. En definitiva, viene a producir el choque de dos regímenes de sensorialidad mediante la distancia. Lo que nos lleva a la definición correcta de disenso.

## Marginalia en el centro, lo siniestro

En el supuesto orden del paisaje urbano vemos surgir constantemente posibilidades espaciales marginales que escapan o se desvían de su intervención, alcanzando a romper el reparto asumido entre el control de la ciudad “amurallada” y la emancipación comedida de la “ciudad abierta”, haciéndonos recordar que, en realidad, estas conciencias de reparto terminan siendo siempre intercambiables.

Para entrever las relaciones implícitas de este reparto y la complejidad del tejido que circula en la metrópoli moderna, Georg Simmel aconsejaba descubrir la ciudad como un palimpsesto de experiencias vividas, cuya realidad hace necesaria que su traducción no se consuma ópticamente, sino hápticamente: *“una persona no se agota en los límites de su cuerpo físico (...) de la misma manera, la ciudad no existe únicamente en la totalidad de los efectos que trascienden su esfera inmediata”* (1971: 335). Maniobra que sería retomada años más tarde por Guy Debord para presentar la experiencia alterna a los resultados de la ciudad como una falla al *“salirse de ciertas zonas”*, situando el punto de partida concretamente donde se inició su propia historia: *“en la margen izquierda del río (...) un barrio donde lo negativo tenía su corte”*<sup>3</sup>. Evocación de *“hordas de fuerzas demoniacas”* que podríamos interpretar como el intento, por parte de Debord, de poner en relación el carácter de lo siniestro –la izquierda o lo zurdo en sentido local y simbólico– con una resistencia de lo visible fundada en la distancia de lo indefinido, de lo borrado. Invocando, mediante la creación del *détournement*, la necesidad de la ficción que la realidad imitará tarde o temprano. En ello cifra la necesaria ambivalencia del *détournement*: muestra como real algo que se revelará ficción. Una lección aprendida de Freud (Trías: 2006)

La *“imagen dialéctica”* de Walter Benjamin nació desde una intencionalidad semejante, dándonos a entender que, para quien reflexiona desde la imagen dialéctica, el paisaje es indiferente a cualquier ideal cuyas condiciones no sean inesperadas. Con ello, la imagen dialéctica debía concretarse en su praxis mediante la yuxtaposición inconexa que, en la tradición del arte crítico, ha sido formulado bajo la tentativa del *Verfremdung* brechtiano –extrañamiento generalmente traducido por *“distanciamiento”*. Cuya definición la encontramos descrita en Rancière como la indeterminación de la relación estética devuelta al interior de la ficción representativa, concentrada, concretamente, como potencia de choque de una heterogeneidad (2010: 69-70)

Aparecía, así, la estrategia propia del disentimiento, ocupando un lugar preferente en la interrogación teórica de aquellos y de aquellas cuya vocación es explicar los resortes y funcionamiento de las sociedades modernas. Sin embargo, ayer como hoy, la tentación por asegurar el efecto ético de la movilización, ha procurado que la imagen discordante aparezca como un suplemento de la acción, y la ficción traiciona su posición privilegiada de distanciamiento abdicando a favor de una corrección representativa de los comportamientos. Es decir, a pesar de las muy diversas estrategias y prácticas con voluntad de (re)politizar el arte, el uso común de la imagen discordante da por sentado un cierto modelo de eficacia que continúa considerando innegable el paso de la causa al efecto: una *"imagen-ergo"* de la que Debord no pudo resistirse y se delató en su *"misión histórica de la instalación de la verdad en el mundo"* (1999: tesis 221).

Esta contradicción que habita el dispositivo de la obra crítica no la deja, empero, sin efecto. Puede contribuir a crear nuevas distancias con las configuraciones de lo dado. Pero esta transmisión no debe pretender descubrir crudamente el mapa de la verdad, sino que ha de inventarla. De otro modo el estatus de la ficción desaparece en el mito del hecho, convenciéndonos que los hechos tienen una mayor proporción de realidad que la ficción. Robert Smithson recalca que esto sucede cuando *"el arte compite con la vida y la estética es reemplazada por imperativos racionales"* (2009:102). Es más, confía en la posibilidad de establecer relaciones complementarias con sistemas ficticios desacreditados y desde esta posición, decide iniciarse en el rito del desplazamiento, pues entiende que el espacio es el resto que queda del tiempo. Así consigue formar su teoría del anti-monumento: si los nuevos monumentos parecen destinados a olvidar el futuro, el tiempo como decadencia, surge la necesidad de indagar alrededor de los anti-monumentos, de las *"ruinas al revés"* que se alzan en ruinas antes de ser construidos, concluyendo:

*Lo siniestro en un sentido primitivo parece tener su origen en lo que podríamos llamar "jardines de calidad" (Paraíso). Cosas horrendas pueden haber sucedido en esos edenos medio olvidados. ¿Por qué los Jardines del Deseo sugieren algo perverso? Jardines de tortura. Parque de los Venados. Las Grutas de Tiberio. Por alguna razón, los Jardines de la Virtud siempre están "perdidos". Un paraíso degradado tal vez sea peor que un infierno degradado (...) Pensar demasiado en los "jardines" lleva a la perplejidad y la inquietud (...) La certeza del jardín absoluto jamás será recuperada (2009:130)*

Si no hay una jerarquía posible, pues todo al final está destinado al mismo estado, se ha de insistir en el trabajo de la ficción. No obstante, Ranciére matiza que la ficción no debe ser obviada como simple artificio, muy al contrario, debe entenderse como una ordenación de los signos que posibilitan la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y el efecto inexplicable (2010: 68). Es decir, la ficción es la identificación de los modos de la construcción ficcional con los de una lectura de los signos, previamente establecidos, sobre la configuración de un lugar, una comunidad, un deseo, un sombrero. La ficción responde, por tanto, a una lógica de lo desplazado que no tiene la necesidad de justificar la autenticidad razonada de su cientificidad histórica. Pero que procura historia, pues su tensión apunta hacia otra política de lo sensible, cambiando nuestra mirada y el paisaje de lo posible: el no-lugar se transforma

en un mapa alejado del “*mundo de postal autodestructivo, de inmortalidad fallida y opresivo esplendor*” (2009: 91). A partir de aquí es desde donde deben pensarse las intervenciones de los artistas, en tanto que previene al arte de los vanos debates sobre su propia autonomía del arte o sumisión partidista. No obviemos que los residuos entre la mente y la materia ya son, en sí mismos, una mina de información.

## Imágenes de supervivencia

En oposición al espacio allanado de la deslocalización, desurbanización y descentramiento, que se pensaba hace décadas que sería correlativa a la “*urbanización*” del espacio global de las redes, la expresividad colectiva se ha propuesto regresar a él, y el desplazamiento, convertido en reclamo grupal para incidir en el devenir social, continúa defendiendo la tradicional ocupación y defensa de los espacios públicos de una ciudad. Ahora bien, si todo desplazamiento, como nos recuerda Martín Prada (2012: 88) es en relación a algo que permanece inmóvil –un campo de referencia–, es precisamente el estudio de esas formas de fijación las que pueden ofrecernos reflexiones interesantes. Estas formas de fijación, de hecho, podrían considerarse como un paradigma tácito en la práctica artística contemporánea, siendo traducidas en un interés por trabajar desde la información marginal, perdida o suprimida, para formar una compleja red de archivo compuesta de yuxtaposiciones y habilidades de conexión y desconexión. Dádonos a entender, que la práctica artística se ha propuesto demostrar la vigencia actual de lo desplazado como generador de guiones de futuros alternativos.

Ibon Aranberri tiene claro este aspecto. Asimismo, entiende que el servicio que el arte puede seguir prestando es haciendo una parada en un registro concreto dentro de la constelación formada por lo estético, lo cognitivo y lo crítico. Bajo este presupuesto, comprobamos que la actividad de Aranberri se mueve entre los efectos sociales producidos por acciones tan específicas como señalar un acontecimiento olvidado o activar una situación comunitaria a través de un paisaje inexplorado (Aguirre, 2001: 102), en sus palabras, con la intención de “*crear desorden en la realidad*” (2005: 18). Desorden que por otro lado, más que producir el efecto acostumbrado de indignación consigue atraer a la curiosidad, y con ello al deseo de saber o averiguar lo que se supone que no debe ser enunciado.

Uno de los rasgos centrales en la obra de Aranberri es el archivo. El archivo es lo que sobrevive. Así, la mayor parte de sus proyectos –*Dam Dreams* (2004-2005), (Ir. T. nº 513) *zuloa* (2003-2008), entre otros– son proyectos que parten de la forma y la lógica de un archivo. Sin embargo, no se conforman con limitarse al registro retrospectivo. Al contrario, quieren pertenecer al archivo prospectivo, matiza Miren Jaio, donde el “*pasado registrado y futuro proyectado coexisten en una narrativa colgada de manera inestable e inerte en el presente objetivo y continuo del espacio expositivo*” (2011: 15). En la pieza *Dam Dreams*, por ejemplo, una acumulación cuidadosamente desordenada de señales y carteles de tráfico pertenecientes a los distintos enclaves hoy inundados de la presa de Itoiz –y por tanto convertidos en rastros de un pasado difuminado por la megalomanía de la gran obra pública–, es presentada junto a una exhaustiva documentación que muestra

el resultado de unas operaciones masivas de modelado del paisaje por parte de la política hidráulica franquista, es decir, como muestra de un acto cultural de efectos indelebles sobre el paisaje y la memoria (Jaio, 2011: 15). Aranberri se hace con imágenes ligadas a la memoria colectiva reciente, y en una suerte de fricción conceptual de cita y yuxtaposición, las desplaza a un escenario de recortes de espacios y de tiempos singulares con el que reflexionar, evidenciando en especial la autonomía estética para estructurar, desde un discurso propio, la funcionalidad de los gestos y los ritmos adaptados a los ciclos naturales de la producción, la reproducción y la sumisión.

Desde una intencionalidad semejante, Taxio Ardanaz inició su viaje en el terreno abrupto de la Sierra de Pándols, Catalunya, para encontrarse con el único y desconocido monumento republicano realizado durante la Guerra Civil Española que ha llegado hasta nuestros días. Tanto le fascinó a Ardanaz “*esa necesidad imperiosa de construir un monumento en un lugar lleno de barrancos, en pleno bosque y en plena guerra*” (Espejo: 2013), que desde entonces su práctica artística se ha dirigido a rastrear, hasta llegar a México, “*los modos de representación de los ideales políticos en momentos de fe absoluta*” (Ardanaz: 2013). Y con exposiciones como *Forlorn Hope* (2011) o *Luz perpetua* (2013), Ardanaz quiere que asumamos “*la capacidad del arte para dar respuesta a las necesidades personales y colectivas en resistencia a una realidad siempre adversa*” (Espejo: 2013). Pero, para ello, hemos de crear imágenes supervivientes.

#### Notas

- <sup>1</sup> **BORGES Jorge Luis (1960)**: Referencia ficticia. Fragmento del relato “*Del rigor en la ciencia*”.
- <sup>2</sup> **PERNIOLA, M. (2000)**: Análisis recogido de *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 99.
- <sup>3</sup> **DEBORD Guy-Ernest (1957)**: *Mémoires*, segundo film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (“*Sobre el pasaje de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta*”, 1959) y último, *In girum imus nocte et consumimur igni* (palíndromo latino que se traduce por “*Giramos en la noche y somos consumidos por el fuego*”, 1978).

#### Referencias

- AGAMBEN, G. (1995)**: *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*, En: MCDONOUGH, Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist International. Text and Documents*. Cambridge, Massachusetts: An October Book/Massachusetts Institute of Technology, 2002; pp. 313-319.
- AGUIRRE, P. (2006)**: *Ibon Aranberri. Wiro / Containment*, Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritzza Argitalpen Zerbitzu Nagusia.
- DEBORD, G. (1989)**: *Panegirico*, Tomos primero y segundo. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2009.
- DEBORD, G. (1967)**: *La Sociedad del Espectáculo*, Valencia: Pre-Textos, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2002)**: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warbur*, Madrid: Abada, 2009.
- ESPEJO, B. (2013)**: *Taxio Ardanaz, divina luz*, El Cultural.es (Publicado el 10/05/2013)
- FOSTER, H. et al. (2004)**: *Arte desde 1900 modernidad antimodernidad posmodernidad*, Madrid: Akal, 2006.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA (1999)**: *Internacional Situacionista vol.1: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris.

- INTERNACIONAL SITUACIONISTA (2000):** *Internacional Situacionista vol.2.: La supresión de la política, más "Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961", de Guy Debord (1989)*, Madrid: Literatura Gris.
- MARTÍN PRADA, J. (2012):** *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Valencia: Sendemà.
- PERNIOLA, M. (2000):** *El arte y su sombra*, Madrid: Cátedra, 2002.
- PERNIOLA, M. (1972):** *Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela & A. Machado, 2008.
- PRECIADO, B. (2013):** *Pienso luego existo* (documental), RNE: 12 agosto 2013.
- RANCIÈRE, J. (2008):** *El espectador emancipado*, Castellón: Ellago, 2010.
- RANCIÈRE, J. (2000):** *La división de lo sensible. Estética y política*, Salamanca: Consorcio de Salamanca, 2002 FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, Ibon Aranberri. Organigrama (catálogo exposición), 2011.
- SMITHSON, R. (1979):** *Robert Smithson. Selección de escritos*, México D.F.: Alias, 2009.
- TRÍAS, E. (1982):** *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 2003.
- VV.AA. (2010):** "La Internacional Situacionista. Un Proyecto de Autonomía y Transmutación Social", *Anthropos*, nº 229, Barcelona.

(Artículo recibido: 14-06-2013 ; aceptado: 11-07-2013)