

Joan More  
*Personal Matters Por-Sip*  
2002



# Arte Relacional: entre el archivo y la postproducción

ELIZABETH MARÍN HERNÁNDEZ\*

## El archivo ya no está garantizado

A l presente, todo el archivo de la historia del arte se pone en juego en medio de la imposibilidad de la (re)codificación de las diversas relaciones y significaciones del arte actual. Así, los registros que poseían una *morada* en la que residían de modo permanente, son trastocados. Este cambio—como escribe Jacques Derrida—“(...) marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto”.

Hoy día, pareciera difícil comprender las formas artísticas que escapan de la materialidad del archivo cerrado de la historia del arte, quizás porque yace impreso en la contemplación pasiva de un espectador-recipiente de supuestas emociones estéticas y de conocimientos centrados en la temporalidad de los registros siempre delimitados por una *domiciliación*.

El archivo sacudido en su *domiciliación*, causa la pérdida de sus límites, poniendo en evidencia lo secreto y lo no-secreto de las prácticas artísticas, en medio de la apertura del documento que subyace en lo que en algún momento se denominó obra de arte. Aquella que anteriormente fue comprendida como medio



\* Profesora del Departamento de Historia del Arte, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Los Andes.

de pureza de la representación, y centrada en una historia lineal, científica, temerosa de todo eclecticismo o bricolage. No obstante, este cambio en los límites del archivo no debe ser entendido como el primer pastiche posmoderno que, liberado del peso de la historia, vació y amputó formas significantes en provecho de un nuevo y estruendoso demiurgo –como ha argumentado Nicolás Bourriaud–.

¿Cómo se presentan entonces las formas artísticas que pretenden encontrar otras condiciones de enunciación liberadas/atadas a las modalidades institucionalizadas de las sociedades, más allá del espacio museo/galería, más allá del producto contemplativo y más allá de los límites y desmantelados de la misma historia actual?

La presencia de otros modos de producción artística aparecen entrada la década de los sesenta: *Pop*, *Minimal*, *Fluxus*, *Arte Corporal*, *Happenings*, *Arte Conceptual*, *Arte de la Tierra* y otros, en medio de una larga lista de

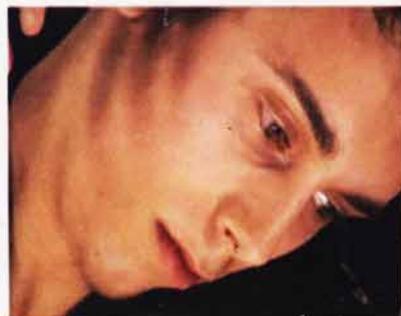
formas de hacer y de pensar, que tratan de escapar de las escrituras institucionalizadas del arte. Estos modos de producción ejemplifican la representación del cómo se visualizaron las transformaciones de las sociedades y los nuevos impulsos del consumo que acudían a la contemporaneidad de estos tiempos.

Sus enunciados aún aparecen a finales de las década de los noventa y principios del siglo XXI, en medio de la aplicación de una acción diferida que desconecta y conecta los modos de producción artística a partir de mezclas, hibridaciones, descontextualizaciones sensibles de ser, postproducidas en medio de un archivo que ya no dispone de un concepto seguro, pues, sin autoridad definida, el archivo de la historia del arte es observado como un lugar heterotópico, con múltiples entradas y salidas, unido a los zócalos significantes de la cultura y de las sociedades.

El archivo se ha convertido en un ejercicio imposible de clasificación...



Joan More  
*El Mal ejemplo o el enemigo interior*  
2005



Joan More. *Power, corruption & lies*

El archivo se ha convertido en un ejercicio imposible de clasificación, simplemente –como escribe Hal Foster– proporciona los términos del discurso, una mnemotécnica de la mirada y la evidencia de la utilización de las citas abiertas dentro de las materias significantes dispuestas en el entorno “que brota o crece por el medio, y es allí donde hay que instalarse –y *dónde el artista se pregunta- ¿qué se puede hacer con?*”.<sup>2</sup>

En este sentido la multiplicidad de citas que acuden al arte actual confirman la mnemotécnica abierta de los registros, pues no sólo se observa la formulación/ruptura del discurso artístico, sino también, la diversificación de los registros apropiados para dar sentido a las posturas de otras relaciones que escarban en los textos subyacentes de las sociedades, como la locura, la sexualidad o lo cotidiano.

De allí que diversas expresiones acudan a:

(...) los documentos que no siempre son escrituras discursivas, –a los que– no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una *topología* privilegiada. Habitan ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el *privilegio*. En el cruce de lo topológico y de nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y de la autoridad, una escena de domiciliación se hace a la vez visible e invisible. (...) el acto de consignar reuniendo los signos.<sup>3</sup>

Joan Morec. 00-1



El archivo ha sido abierto, desarmado y rearmado en la interioridad de una infinidad de signos precarios que buscan permanentemente enlazarse a otras domiciliaciones topológicas-nomológicas posibles de ser visualizadas en la formulación de una perspectiva relacional que propone –según Boriaud– devolver el sentido a **partir de la relación** de dos pensamientos que, *a priori*, son totalmente divergentes y distantes. Uno viene de Duchamp y otro de Marx.

Duchamp decía: “El arte es un juego entre todos los hombre y todas las épocas”, lo que introduce la posibilidad de un diálogo entre alguien de hoy en día

y Rembrandt o Vermeer, por ejemplo. Por otra parte está la idea de Marx, en la que la sociedad y, por que no, la misma humanidad, se entiende simplemente como el juego de relaciones que se dan entre todos los actores del campo social. Estas son las bases teóricas de lo que entiendo como estética relacional. Es decir, la estética relacional no es otra cosa que el conjunto de relaciones producidas por las obras y los espectadores.<sup>4</sup>

Con base en estos posicionamientos, las obras de arte producidas por medio de la acción entre artistas y espectadores configuran una

política de encuentro, dentro de los lugares de las relaciones humanas que activan sus particulares archivos y nemotécnica al provocarse la apropiación de los objetos y las agencias presentadas por la manipulación artística, que culmina su sentido en la participación activa del espectador.

De allí la complejidad de las prácticas que involucran a un espectador activo como sujeto cognoscente, capacitado para interactuar con un medio de sentido abierto, dispuesto a la remodificación microsubjetiva del objeto/arte que se le presenta, y que se llena de sentido con su participación como medio del establecimiento de relaciones significantes cuya finalidad es la de aclarar, así sea por un pequeño instante de tiempo, su realidad.

...la postproducción implica el conocimiento del mundo cercano...  
...ya no se manejan referencias como la creación y la copia, el original...



## De lo relacional a la postproducción

La generación de modos relacionales impera en las prácticas artísticas dirigidas por las expresiones accionales que caracterizan la esfera de los *performers* en su colectivización de las agendas significantes o de su comportamiento como semionautas, al ocasionar la invención de trayectorias entre un diversidad de símbolos puestos en escena en el momento en que, las relaciones humanas y sus contextos, toman prioridad sobre lo autónomo y privativo

del espacio definido como *Arte* y el conjunto de objetos que establecen la genealogía de su historia.

Ahora bien, las prácticas relacionales acuden a una capacidad de remodificación e inversión de las formas concebidas para producir otras estructuras de interactividad que designan —escribe Borriaud— un mundo deseado en el que el espectador se releva entonces como susceptible de discutir, a partir de lo cual puede hacer reaparecer su propio deseo en medio de juegos de lenguaje, que

atañen directamente a una postproducción significativa evidenciada en cadenas de sentido difusas.

¿Qué significación puede tener la palabra postproducción dentro de los modos de artísticidad, basados en lo relacional como medio configurador de una sociedad de figurantes, de microespacios de libertad intermitentes en el que pueden reflejar sus deseos?

En la última década del siglo XX y los inicios del XXI el arte



Douglas Gordon. Video instalación, 24 Horas Pután, 1993



Jeff Koons. Caminos de Futuro, Ciccolina Jeff Koons, Sex Explains y Learning

manifiesta un desprecio por las obras estables, todo se ha convertido en un microespacio de reflexión, de reprogramación de los contenidos simbólicos y signícos, pues la definición de arte aparece hoy sólo como un resto semántico de sus relatos, para ocasionar sobre ella el deslizamiento que la conduce a la pérdida de su domiciliación y la lleva a la actividad de las relaciones con el mundo que la rodea.

De allí que las postproducciones artísticas han de ser vistas no el término de un montaje de imágenes y gestos, sino en la versatilidad de la interpretación, de la reproducción, reexposición de lo ya realizado por otros productos culturales disponibles —como escribe Borriaud—.

En este sentido, la postproducción implica el conocimiento del mundo cercano, de las relaciones, de las condiciones humanas en las que ya no se manejan referencias como la creación y la copia, el original y su aura, sino que éstas aparecen entre lo usual y lo inusual, el secreto y el no secreto de un archivo y de una materia manipulada que

... ya no es materia *prima* —para los artistas *postproductores*— no se trata de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando, en el mercado cultural, es decir, ya *informados* por otros. Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada...) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural signado por las figuras gemelas del *deejay* y del programador, que tienen ambos la tarea

de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos.<sup>5</sup>

Podemos inferir que los artistas *postproductores* se preguntan qué hacer con la materia significativa que les rodea. Ellos programan las formas a utilizar, la intencionalidad de las significaciones puestas en juego y la posibilidad de establecer relaciones con los espectadores.

De esta manera los artistas inmersos en la *postproducción* como escena teórica-práctica se movilizan en mundos ya producidos, conocidos, ambientes urbanos, itinerarios propios que se vuelcan hacia lo colectivo. Ellos ya no consideran el centramiento del mundo del *Arte*, sino que toman de sus contextos particulares materias significativas ya dadas, posibles de ser manipuladas y ser puestas en escena bajo otras consideraciones de *embrague* significativa.

En este sentido la *producción* de la *postproducción* podría definirse —como escribe Borriaud— como la designación de una zona de actividad, una actitud, donde:



Jeff Koons. Girl with Dolphin and Monkey, 2006

Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, (...) sino en inventar nuevos protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas, a lo cual nos invitan los artistas (...) es ante todo saber apropiárselas y habitarlas.<sup>6</sup>

La acción postproductiva de los artistas realiza en ellos la operación de sujetos proyectivos de la cultura y de sus relatos, los cuales reciclan continuamente las formas, objetos y sonidos que se apropian en medio de una total apertura de sentido.

...que no espera del público una comprensión, un enténdame y apréciame, ni siquiera el concepto movilizado es una interpretación. La acción se organiza partiendo de imágenes que actúan como una red por la que circulan signos, inflexiones y matices que hacen, no esperan, del espectador un coproductor de la acción.<sup>7</sup>

Tan sólo con la finalidad -aunque sea por un momento- de esclarecer la realidad del espectador en la acción postproductiva a partir de una deriva, de una situación informada en la que aparecen y funcionan imágenes,

sonidos y estructuras simbólicas en medio de una inmensa zona llena de múltiples tramas archivísticas abiertas, desarmadas e imposibles de ser ordenadas nuevamente. **a**

## Notas

- <sup>1</sup> Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997, p.10.
- <sup>2</sup> Borriaud, Nicolas. *Post Producción*. Buenos Aires, Los sentidos/artes visuales, 2004, p.13. (Las cursivas son nuestras)
- <sup>3</sup> Derrida. Ob. Cit., p.11.
- <sup>4</sup> Borriaud. Ob. Cit., p. 3.
- <sup>5</sup> Ibidem, pp.7-8.
- <sup>6</sup> Ibidem, p.14.
- <sup>7</sup> León, Merysol. "Territorios del arte

accional o una delimitación abierta para hoy". En: *Estética*, noviembre, 2004, p.160.

## Bibliografía

- DERRIDA, JAQUES. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- BADIA, MONTSE. "El efecto Kubrick". En: *Registros imposibles. El Mal de Archivo*, Madrid, XII Jornadas de Estudios de la Imagen de la Comunidad de Madrid, 2006.
- BOURRIAUD, NICOLAS "Un estado de encuentro. Estética Relacional". En: *La Nación.com*. Suplemento cultural, 2008, <http://www.lanacion.com.ar/herramientas>, (en línea).
- \_\_\_\_\_ *Post Producción*. Buenos Aires, Los sentidos/artes visuales, 2004.
- FOSTER, HAL. *Diseño y Delito*. Madrid, Akal, 2004.
- LEÓN, MERYSOL. "Intervención urbana. Mérida en los '50". En: *Estética*, noviembre, 2004.
- \_\_\_\_\_ "Territorios del arte accional o una delimitación abierta para hoy". En: *Estética*, noviembre, 2004.



Joan More. *Tadpole*