

La influencia de los no-lugares en el concepto de América Latina¹

Eduardo Navas

Las obras incluidas en Autonomías del desacuerdo fueron seleccionadas para reflexionar sobre *glocalidad* (*glocality*) versus *localidad* en la producción latinoamericana con relación al concepto de no-lugar. La glocalidad se define con frecuencia mediante la expresión «actuar localmente, pensar globalmente». Con este concepto como fundamento cultural desarrollé mi enfoque curatorial para apoyar lo que considero un elemento clave del tema central de «Transitio_MX» 2009, las Autonomías del desacuerdo, tal como se define en los objetivos del festival: ser conscientes de la relevancia de las diferencias geopolíticas que operan sobre el uso de apropiación y tecnología en las prácticas artísticas.

El término «no-lugar» se aplica aquí siguiendo la teoría de la sobremodernidad desarrollada en 1992 por Marc Augé en su libro *No-lugares, introducción a una antropología de la sobremodernidad*.² Augé concibe los no-lugares como zonas de tránsito (los aeropuertos, por ejemplo) provistas de una familiaridad homogénea.

¹ Este texto fue escrito para «Transitio_MX 03 Bienal de Nuevos Medios», realizada en Ciudad de México en octubre del 2009. El texto no ha sido impreso ni publicado en línea. Esta es su primera publicación en español (traducción de ERRATA#); aunque aparecerá en el catálogo de «Transitio_MX» en un futuro cercano. Ha sido aportado por el autor ya que el concepto de los no-lugares, base de su curaduría, es recurrente y extendido no solo en América Latina sino también en otras partes del mundo.

² Según la traducción literal al español del título de la obra en francés. Gedisa traduce el título ligeramente distinto (véase Augé 1998) (N.d.T.)

Además, extiende su concepto a espacios que no requieren ser visitados, sino nombrados o referenciados a través de imágenes genéricas (o ampliamente difundidas). Sostiene que las personas eventualmente reconocen estos lugares por mera referencia (Augé 1995, 94-95).

La premisa de Augé fue replanteada en el año 1998 por Hans Ibelings en su libro *Supermodernismo, arquitectura en la era de la globalización*. Ibelings considera que la homogeneidad del turismo examinada inicialmente por Augé alcanza su mayor expresión en la espectacular arquitectura de Las Vegas, la cual, hablando de manera metafórica, menciona o cita lugares (Ibelings 2002, 143-160). En otras palabras, Las Vegas es un simulacro arquitectónico de otros lugares en el mundo.

Internet también tiene sus propios no-lugares. Yahoo, Google, YouTube, Facebook y todos los demás grandes portales y redes sociales ayudan a los usuarios a navegar por espacios en línea con interfaces que, al igual que el aeropuerto, se pueden considerar como lugares de tránsito, de constante flujo y cambio. Los usuarios, a su vez, se sienten más cómodos con el material al que acceden, ya que se les permite e incluso se los motiva a personalizar sus interfaces con marcadores de páginas y diversas formas de etiquetado que facilitan el acceso permanente. La producción de arte en América Latina se ha nutrido de estos desarrollos y de la movilidad física de las personas provenientes de diferentes países.

Los proyectos artísticos que seleccioné para «Transitio_MX» se inspiran en mayor o menor medida en el estado actual de la cultura de red; y exponen las contradicciones de las tendencias globales de migración. Bajo este criterio no todos los artistas son «latinoamericanos», pero sus obras tienen una relación muy cercana con temas

relevantes para América Latina, entendida esta como una noción que se mueve entre fronteras, como un colectivo de complejidades difíciles de definir. Este enfoque abre un espacio para discutir cómo la identificación cultural tiene actualmente muchas más dimensiones que antes. Es por esta razón que los proyectos seleccionados comparten preguntas sobre cómo la localidad y la glocalidad son términos que pueden intercambiarse de acuerdo con la posición específica de una persona, tanto en clase como en cultura, determinada en gran parte por la educación y el acceso a la tecnología. La «glocalidad», entendida como la capacidad de funcionar a nivel local con una consciencia global, es un término que hoy en día infortunadamente solo un número limitado de personas reconoce y comprende. Evidentemente esto deberá cambiar; de hecho, las obras elegidas para «Transitio_MX» tienen como objetivo desmitificar este elitismo. Los glocals (*glocals*) son personas comprometidas con la producción tangible de una cultura global a nivel de información, el nivel más importante en el cual se produce y controla actualmente el sentido. Los artistas que participan en «Transitio_MX» forman parte de este pequeño y selecto grupo, y como tal deben ser conscientes de su práctica como una herramienta fundamental que puede, en última instancia, validar el sistema global.

Dentro de este marco crítico, *Another Day (threemonitors, 2003)* de Paul Ramírez-Jonas (Honduras /EE.UU.), despersonaliza y universaliza los continuos viajes que se realizan alrededor del mundo al convertir al sol en el viajero. El video *Maquilápolis (2006)* de Vicky Funari (EE.UU.) y Sergio de la Torre (México /EE.UU.), presenta las contradicciones que se dan en la economía global en relación con la producción de bienes regida por leyes laborales injustas. *Translator II: Grower, 2004-2006*, de Sabrina Raaf (EE.UU.), expone la tensión o la discordia de la desarticulación que puede ser superada si el sujeto migratorio está dispuesto a aceptar el desplazamiento del cuerpo

por medio del trabajo mecánico. *I think I got Ikea'd: Finish Fetish and other projects*, de Carlos Rosas (Chile/EE.UU.), expone cómo la ubicación puede ser abstraída en términos de la pintura o el sonido, sin dejar de ofrecer un sentido de lo concreto con solo referenciar conceptos. Y *Anemophilous Formula for Computer Art*, de Owen Mundy (EE.UU.) y Joel Dietrick (EE.UU.), literalmente desarticula el concepto de no-lugar al recontextualizar una imagen de papel de colgadura de un parque nacional que hay en una sala de aeropuerto.

En los párrafos siguientes hago una reflexión sobre la teoría de los no-lugares de Augé, en diálogo con las reinterpretaciones de Ibelings, para evaluar cómo los artistas y otros productores culturales comparten una lengua internacional que en parte tiene sus raíces en la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Se hará evidente después de este examen que aunque la localidad y la glocalidad están estrechamente ligadas a la comunicación en red hoy en día, todavía dependen de un conocimiento específico de nuestro entorno físico. De hecho, al considerar el análisis de Ibelings de la arquitectura en la década de los noventa bajo el concepto de la sobremodernidad, se pondrá de manifiesto cómo las obras de los artistas seleccionados son producto de una disputa entre la experiencia informacional y corporal.

De los no-lugares a los espacios en-línea

Como se mencionó anteriormente, Augé concibe los no-lugares como zonas de tránsito provistas de una familiaridad homogénea. Esta tendencia se ha extendido y es vital para la industria del turismo, la cual ha desarrollado una estética global del entretenimiento para ofrecer al viajero turista una experiencia genérica y segura de un lugar en vez de una inmersión en la verdadera cultura local. Durante la primera década del siglo XXI, esta tendencia fue respaldada por varias empresas transnacionales como McDonald's y

Starbucks y por importantes cadenas hoteleras como Hilton y Holiday Inn (o sus filiales), entre muchas otras, que hacen presencia en todos los centros turísticos más importantes del mundo. El resultado final es que los turistas pueden visitar sitios que replican lugares emblemáticos, y han sido escenificados para parecer auténticos y complementados con restaurantes y hoteles reconocibles. Así, el lugar al que se quiere ir no es tan importante, porque siempre se tendrá algo familiar para consumir, lo que hace que la experiencia sea psicológica y físicamente segura. En consecuencia, los turistas nunca están realmente en el espacio que imaginaron visitar, sino en una interpretación proyectada de este, creada mediante una cuidadosa manipulación de los medios y diseñada por la industria turística global.

Todo esto es posible porque, como observó Augé, los visitantes e incluso los habitantes del lugar se adaptan al espacio físico a través del discurso, es decir, mediante la negociación de los lugares de acuerdo con políticas culturales asociadas a la citación selectiva de la historia para apoyar la actividad económica. El resultado, como se ha señalado, es una atracción turística a la que, como sostiene Augé, cualquier visitante se acercará con una expectativa preconcebida que solo se cumplirá cuando el viajero tome una foto frente al lugar (1995, 86-87). En otras palabras, debe existir alguna prueba de que la persona estuvo en un espacio que los turistas y otros viajeros potenciales puedan reconocer; nunca es suficiente con contar a los demás que uno visitó y disfrutó una atracción turística importante. En mi opinión, esta tendencia está asociada a la necesidad que existe en la cultura contemporánea de hacer referencia, de nombrar los lugares y las cosas como medio de legitimación de todos los tipos de actividades. Se trata de un elemento central en las redes sociales, donde gran parte del contenido (si no todo) es material que demuestra que los miembros han participado en diversas actividades, desde viajes hasta reuniones sociales locales. En los inicios del siglo XXI,

la tendencia a documentarlo todo se está convirtiendo en parte permanente de la comunicación diaria entre las personas que han crecido o están creciendo acompañados de las redes sociales.

Para Augé el acto de nombrar está íntimamente ligado a los conceptos de espacio y lugar, al desplazamiento del aquí y el allá, acto que cambia la manera como las personas experimentan el mundo: la experiencia cultural pasa a ser mediada en gran parte por nuestra dependencia de los medios (imagen, sonido y texto) como nuestras formas primarias de discurso, que a su vez se convierten en nuestras formas primarias de definir el entorno. Como he señalado en la introducción, en últimas lo único que necesitamos, de acuerdo con Augé, son referencias:

El vínculo entre los individuos y su entorno en el espacio del no-lugar se establece a través de la mediación de las palabras o incluso de los textos. Sabemos, para empezar, que hay palabras que componen la imagen, o más bien, las imágenes: la imaginación de alguien que nunca ha estado en Tahití o en Marrakech se activa cuando lee o escucha estos nombres. (Augé 1995, 94-95)

Esta idea tiene conexiones evidentes con el estado actual de intercambio de información en línea, que a su vez ha tenido efecto sobre la experiencia en el mundo real. La arquitectura, un campo a menudo concebido principalmente en términos de la relación del cuerpo con entornos específicos, puede ser el área de producción cultural más apropiada para examinar la forma como la mediación de las palabras, textos e imágenes tiene un efecto sobre nuestra concepción de los espacios y lugares como no-lugares.

En el año 2002, Hans Ibelings examinó cómo afectan los conceptos de la sobremodernidad a la arquitectura. Ibelings considera que la homogeneidad del turismo que analizaba Augé es evidente en la espectacular arquitectura de Las Vegas, donde el espacio físico adquiere forma a través de la tendencia a nombrar o citar un lugar. Yo interpreto que la actualización de Ibelings considera a Las Vegas como una manera de referenciar físicamente otros lugares del mundo.[ALE1] Como lo señalé anteriormente, Las Vegas es un simulacro arquitectónico. En mi opinión, las personas no sienten la necesidad de ir a París porque en Las Vegas pueden experimentar la cultura parisina como un evento más de un día lleno de entretenimiento casual. Ibelings apunta que estos espacios tienden a funcionar de manera independiente del contexto cultural más amplio que los rodea. En el caso de Las Vegas es evidente que la ciudad fue construida en un desierto, un espacio particularmente resistente al desarrollo urbano agresivo. A pesar de que este gesto pudo haber parecido muy radical en un principio, como explica Ibelings, la tendencia a crear espacios autónomos que hacen referencia a otros espacios es cada vez más y más común, lo que significa que Las Vegas se ha convertido en la plantilla predeterminada de representación cultural. Según Ibelings, el ejemplo más común de este fenómeno es el North American Mall, donde se encuentran tiendas de todo tipo que permiten a las personas escapar de sus lugares específicos hacia un mundo que comparte una estética internacionalizada creada de la mano de entidades transnacionales (Ibelings 2002, 150-154). (Algunos críticos podrían argumentar que esto es una forma de diluir la cultura). Otro ejemplo más selectivo es el Universal City Walk, concebido como un espacio similar a Las Vegas y que representa la estética de Los Ángeles: tiendas y restaurantes cuidadosamente diseñados para imitar diferentes zonas de esa ciudad. Al igual que sucede en Las Vegas, las personas no necesitan viajar a los espacios reales, sino ir a City Walk, donde cada lugar es

meticulosamente referenciado en un entorno controlado (2002, 72-78).

Ibelings asocia la visión de Augé sobre la imagen y el texto a la arquitectura; por este medio alcanza una estética supermoderna y no-descriptiva que parece homogénea y no interesada en su entorno, pero que en realidad expone una dimensión compleja de la globalización, el desplazamiento de la producción hacia el consumo: «Por el bien del turismo, arquitectos, restauradores, urbanizadores y arquitectos de paisaje en muchas partes alrededor del mundo han trabajado arduamente en las recientes décadas con el fin de crear una imagen digna de admirar / seguir». Tal imagen es obviamente universal, y es parte de un idioma internacional para ser compartido por todas aquellas personas que participan/gustan de viajar por el mundo. Hay mucho sin sentido en este aspecto, según Ibelings, hay tres elementos que dan más detalle sobre esto: «Una abundancia del espacio, una abundancia de letreros (en la actualidad, la sociedad se encuentra bombardeada por información), y una abundancia de la individualización.» (Ibelings 2002, 65).

La abundancia de signos se vuelve particularmente importante en la producción y el consumo supermodernos, ya que nutre las diferencias geopolíticas que dan forma al uso de la apropiación y de la tecnología —temas de interés para *Transitio_MX*—. Los signos ejercen influencia debido a que nombran, referencian y repiten los medios en plataformas de redes sociales cada vez más grandes. En este sentido existe una relación directa entre el espacio físico de la arquitectura y el espacio sin fronteras de Internet; la cual se puede observar en la estética minimalista global que adquirió la arquitectura supermoderna, como también señala Ibelings:

Esta autonomía se aplica a gran parte de la arquitectura y el urbanismo

contemporáneos, y no solo en los Estados Unidos. Los enclaves son cada vez más comunes y están convirtiendo a las ciudades y regiones urbanas en una sucesión de mundos autónomos que poco o nada tienen que ver con su entorno. (2002, 78)

Imagine una serie de edificios alrededor del mundo que tienen el mismo aspecto, independientemente del lugar en el que se encuentran. Imagine computadores en todo el mundo utilizados para fines individuales y que pueden conectar a las personas a nivel local o mundial sin importar dónde se encuentren. Estos computadores no están diseñados con el objetivo de complementar una cultura específica, sino para funcionar eficazmente en muchas culturas. Son diseñados para ser reconocidos y usados por personas en cualquier lugar, como cualquier otro gran producto transnacional; la Coca-Cola por ejemplo, que fue diseñada para ser consumida en todas partes. El computador se convierte entonces en el vehículo genérico: el dispositivo global y supermoderno que puede funcionar de acuerdo con la estética minimalista y de barreras autoimpuestas de la sobremodernidad que inspira hoy día las redes sociales. Esta es la culminación de los no-lugares, según Kazys Varnelis:

El no-lugar, entonces, es una entidad de tránsito breve y la sobremodernidad es solo una estación de paso en el camino hacia una cultura en red. Como la gran sala de lectura/navegación en Internet colectiva de la Biblioteca Pública de Seattle de OMA o los tubos que revelan la infraestructura de la Mediateca de Sendai de Tokio Ito empiezan a sugerir, la nueva arquitectura del siglo XXI se preocupará menos por la sensación y el afecto, estará menos obsesionada con la caja o el *blob* y se interesará más en una nueva forma de construcción de lugares, lo que nos permitirá

habitar de manera más creativa tanto en espacios «reales» como de red.

(Varnelis 2007)

Siguiendo el argumento de Varnelis, se está desarrollando una nueva forma de construir lugares, a la cual contribuyen las obras que seleccioné para «Transitio_MX».

Diferencias geopolíticas y glocalidad en la práctica del arte

Augé e Ibelings mencionan al aeropuerto como un no-lugar reconocido. Así pues, tenía sentido incluir una obra que en efecto reflexionara sobre el aeropuerto como espacio de tránsito. *Another Day (threemonitors)*, de Paul Ramírez Jonas, es una videoinstalación compuesta por tres monitores que muestran la salida del sol en diferentes ciudades del mundo. Está diseñada en un formato que se refiere a la función de este dispositivo en aeropuertos pero también en estaciones de tren. Jonas se apropia de la estética de los dispositivos informativos de viajes para mostrar las «llegadas y salidas» del sol en noventa ciudades diferentes. La metáfora aquí es la del viajero que está en constante movimiento, pero en este caso no es una persona sino el sol el que se mueve de ciudad en ciudad. *Another Day* despersonaliza y universaliza los viajes que se realizan continuamente por todo el mundo. Al mismo tiempo, al separar el sujeto humano del proceso de desplazamiento de una ciudad a otra, Jonas revela cómo los viajes internacionales están vinculados a la identidad. En este sentido, el concepto de viajero latinoamericano no es diferente al del asiático o el europeo. Se trata de una forma de negación de la experiencia individual que se vuelve genérica; con lo cual el proyecto se aleja de los aeropuertos y las estaciones de tren y se concentra en el concepto de no-lugar en sí: la galería donde el visitante puede proyectar su propia experiencia y evocar un lugar en su mente, así como Augé señaló que la simple referencia al nombre de una ciudad puede traer ciertas imágenes a la imaginación de una persona. *Another Day*

ofrece una ventana crítica para analizar las complejidades de viajar, especialmente en términos de los constantes e incesantes traslados sin sentido. Como el Capital, la instalación de Jonas se adapta siempre a las necesidades de esquemas diversos e incluso opuestos; su objetivo es cumplir con las expectativas de culturas específicas y, al mismo tiempo, mostrar cómo una plantilla puede llegar a ser universal.

Detrás del auge de los viajes por el mundo y su relación con el no-lugar hay un elaborado proceso vinculado al trabajo. Este proceso es dejado en la periferia y se hace invisible para los consumidores de todo tipo de bienes materiales y de servicios. *Maquilápolis*, de Vicky Funari y Sergio de la Torre, es un videodocumental sobre las maquiladoras en Tijuana. Las mujeres que trabajaban en las maquiladoras fueron capacitadas durante seis semanas para que ellas mismas grabaran los videos y documentaran los eventos. Sus tomas se usaron luego para completar el documental. *Maquilápolis* se incluye en «Transitio_MX» para exponer la producción que hay detrás de la materialización de los no-lugares y para reflexionar sobre cómo la industria de las maquiladoras sustenta la economía global. El propósito de la película es yuxtaponer las contradicciones que encierra la globalización y que obedecen a una producción de bienes regida por leyes laborales injustas. Este proyecto evidencia un elemento adicional en los desacuerdos de la economía global que ha contribuido al concepto de «glocalidad». Existen maquiladoras en toda América Latina y, al igual que la arquitectura supermoderna, están diseñadas para funcionar de manera independiente de su entorno; incluso se ven muy parecidas y son a menudo construidas con el mismo enfoque sistemático para garantizar una máxima rentabilidad. *Maquilápolis* expone el proceso que subyace a la materialización de no-lugares desarrollados específicamente como espacios de servicio. El documental desmitifica la apariencia naturalizada de los espacios immaculados y demuestra que la estética minimalista de la sobremodernidad

depende del trabajo forzado.

Sin embargo, con el rápido crecimiento de la cultura en red el trabajo se ha vuelto muy complejo. Desde hace algún tiempo el trabajo físico ha sido redefinido por nuestra dependencia de las máquinas; en el pasado las personas realizaban actividades físicas que ahora son tarea de aquellas. *Translator II: Grower, 2004-2006*, de Sabrina Raaf, es un robot automatizado que responde a una lectura del dióxido de carbono presente en el espacio de la galería. Dibuja líneas verdes en un papel especial o en la pared de la sala. El dibujo se puede entender como una referencia metafórica a un campo de hierba. En este proyecto la naturaleza es el tema de contemplación y crítica. El reconocimiento que el robot hace de los visitantes de la galería, por medio de la lectura de los niveles de dióxido de carbono, puede ser visto como un gesto crítico de Raaf sobre el desplazamiento del cuerpo con la creciente ubicuidad de la información y su implementación a través de la conectividad global, que es uno de los factores experimentados por la mayoría de quienes migran de su lugar de origen a otra parte del mundo. Esta ansiedad, que es ahora un fenómeno global compartido por muchas culturas —no solo en América Latina— se refleja en el robot de Raaf. Esta instalación artística expone la tensión o el conflicto que pueden superarse si el inmigrante está dispuesto a aceptar el desplazamiento del cuerpo como medio para alcanzar una autonomía informada por nuestra transición de la globalización hacia la «glocalización», un estado que, en parte, permite a las localidades acercarse a través de la conectividad en red. La obra también expone una modificación permanente del trabajo, no solo de manera física, sino también en relación con la información.

Enrique Dussel ha señalado a este respecto cómo, a medida que se desarrolla la cultura global, el trabajo hecho por humanos se está convirtiendo en un obstáculo, pues

no es lo suficientemente eficiente para mantener el ritmo creciente de una economía capitalista que busca constantemente nuevas formas de optimización, las cuales requieren cada vez más del trabajo de máquinas y menos de los seres humanos (Russel 1998, 19). En este sentido, el trabajo de las mujeres en *Maquilápolis* corresponde a un tipo de acción que no puede ser realizada exclusivamente por una máquina, pero que no siempre se valora como un trabajo menos físico y más intelectual. Dicho cambio se hace evidente en el robot de Raaf. El asunto se complica aún más como consecuencia de un nuevo tipo de mano de obra que no es necesariamente de cuello blanco, sino *gris*: compuesta por individuos que en vez de ensamblar piezas de máquinas en una fábrica se sientan frente a pantallas de computador, responden llamadas telefónicas para las empresas transnacionales o llevan a cabo diversos tipos de servicio al cliente en línea. A veces operan en una oficina real y otras veces en casa. Debido al crecimiento de este sector lo que hoy en día destaca es el desarrollo de la capa de información de la economía global en crecimiento; por esto el trabajo físico es visto como algo que debe ser realizado por «alguien» o «algo» y constantemente se están diseñando máquinas que den respuesta a esa necesidad.

En consecuencia, el robot de Raaf acaba siendo un comentario sobre la manera como el trabajo que se lleva a cabo detrás de la construcción de la naturaleza se está volviendo automático a medida que se desarrollan nuevas tecnologías. Esta es una preocupación de los trabajadores de América Latina compartida también por los trabajadores de otros países, y por tanto se convierte en un problema glocal. El acto del robot de crear un dibujo que se refiere a un entorno natural apunta directamente a la estética supermoderna que hace parte de los proyectos de los nuevos medios producidos en un momento en el que lo físico está definido por la cultura en red y viceversa. En consecuencia, como ya se señaló, el robot a veces no dibuja en la pared

sino en un papel pegado a ella, que a su vez puede ser visto como modular. El papel se convierte en un sustituto de un edificio, el cual se puede poner en cualquier lugar. El robot viaja a diferentes lugares del mundo y produce el mismo dibujo independientemente del espacio en que se encuentre. En este sentido es autónomo y comparte la estética de la arquitectura supermoderna definida por Ibelings.

La estética de la cultura en red en términos de la sobremodernidad se expresa directamente en la obra de Carlos Rosas como una forma de abstracción. *GPS Pallet Series: (Coordinate) Paintings/ I Think I Got IKEA'd Project, Bulls on Parade: Protest Remixes* y *Step and Repeat Cycles: Live/ Networked Installation y Remixed Sessions* exponen cómo la ubicación puede ser abstraída en términos de la pintura o el sonido sin dejar de ofrecer un sentido de lo concreto a través de la mera referenciación de lugares como conceptos.

La obra de Rosas, *IKEA'd*, es un conjunto de pinturas industriales-minimalistas creado a base de coordenadas GPS que toma aleatoriamente desde lugares distribuidos alrededor del mundo; *Repeat Cycles* es una proyección obtenida a partir de las posiciones GPS que Rosas usó para hacer sus pinturas. Y *Bulls on Parade* es una instalación sonora de remixes de protestas de diferentes partes del mundo que pueden ser reproducidos por los visitantes de la galería usando dos iPods; el sonido llega a través de un par de megáfonos que cuelgan del cuello de dos maniqués con ropa deportiva. Cada uno de estos proyectos disloca el material original y lo convierte en abstracciones supermodernas. Las instalaciones de Rosas que hacen parte de «Transitio_MX» cuestionan la posición del viajero versus la del turista, pues él mismo se desplaza a estos lugares para recolectar el material con una conciencia crítica sobre los espacios. Algunos de ellos son remotos, con lo cual no suelen ser visitados por turistas;

al abstraerlos en pinturas sólidas y monocromáticas compuestas por varias barras delgadas de metal el artista convierte el lugar geográfico en un espacio modular y portátil que puede ser llevado a cualquier parte del mundo como una pintura abstracta minimalista. En cierto modo las pinturas siempre han tenido esta función, pero estas están compuestas por un solo color que de manera intencional hace referencia a las coordenadas GPS de un lugar geográfico; y este hecho subraya no solo nuestra dependencia cotidiana de la tecnología en red, sino también la estética inmaculada y minimalista de lo supermoderno que Ibelings señaló en relación con la arquitectura. Las proyecciones, que consisten en una mezcla continua de imágenes tomadas de algunos de esos lugares aleatorios, también incluyen otros eventos sociales, tales como las exposiciones donde las instalaciones han participado. *Bulls on Parade* complementa las otras dos instalaciones al permitir que el usuario reproduzca grabaciones sonoras de protestas organizadas por diferentes motivos, desde leyes laborales inequitativas hasta injusticias gubernamentales. Las instalaciones de Rosas abren un espacio crítico para reconsiderar la noción de no-lugar como una ideología impuesta por la ubicuidad de la glocalización.

El artista demuestra que con la posición privilegiada de la distancia crítica cualquier tema puede ser embellecido de manera segura con una estética supermoderna inmaculada y minimalista. Por otra parte, los visitantes de la galería pueden evaluar la capacidad de los individuos para contribuir a la contextualización de la identidad en una realidad cultural que se construye cada vez más a partir del constante desplazamiento de una región del mundo a otra, algunas veces por necesidad y otras gracias a una mejor posición económica. El primer caso había sido hasta hace poco el estereotipo de los latinoamericanos que viajaron hacia el norte, a menudo hacia los Estados Unidos, para acceder a un futuro mejor. Sin embargo, esta tendencia que Rosas evalúa en sus

instalaciones es ahora global, es compartida por países de África y Europa y también de otros continentes.

Los viajes aéreos y los aeropuertos, que han sido una referencia clave en la teoría de los no-lugares tanto de Augé como de Ibelings, encuentran un comentario directo en *Anemophilous Formula for Computer Art*. Esta obra, basada en el tiempo, consiste en una fotografía del área de *check-in* del Aeropuerto de Tallahassee que contiene una reproducción del tamaño de una pared del parque nacional Mclay Gardens. Frente a dicha imagen se encuentran, al costado izquierdo, una planta en una maceta; al derecho, un ventilador portátil junto a tres bandas separadoras de filas; y al fondo un carrito de equipaje. La fotografía de la sala misma se proyecta en la pared acompañada de una serie de números, que se ubican sobre el marco inferior de la pantalla, y se complementan con una simulación algorítmica de polen de árboles que cae de manera surrealista mientras una pista de sonido de aves suena sin cesar. En esencia, la sala de *check-in* del aeropuerto se convierte en una escenificación donde la reproducción de un entorno natural es tratada como mera decoración.

En *Anemophilous Formula for Computer Art* el aeropuerto como un no-lugar se desarticula. La imagen no solo señala cómo los parques son cuidadosas composiciones de naturaleza que se adaptan a los ideales humanos, sino que también hace evidente que esta estética se ha incorporado al aeropuerto, un espacio de tránsito, con el fin de hacer que las personas se sientan cómodas al llegar o partir. Si uno intenta creer que lo que está viendo es naturaleza real, o incluso una meta-grabación de la naturaleza, bastará con fijarse en que el polen está cayendo de manera demasiado perfecta gracias a un algoritmo diseñado para hacerlo aparecer naturalmente, mágicamente. Este orden, esta estética inmaculada tiene, al igual que en las otras cuatro selecciones, una relación

directa con el control inherente a la sobremodernidad:

Este espacio sin límites no es una tierra salvaje peligrosa o una nada aterradora, sino, más bien, un vacío controlado, porque si hay algo que caracterice a esta era es el control total. El espacio indefinido no es un vacío, sino un contenedor seguro, un caparazón flexible. (Ibelings 2002, 62).

Anemophilous Formula for Computer Art expone el tipo de actividad propia de los migrantes más privilegiados, aquellos que no laborarán en maquiladoras ni en ningún otro trabajo de «cuello azul» (*blue-collar worker*). Por lo tanto, la proyección en la pared alude a la creciente estética supermoderna de la glocalización y, en consecuencia, es una crítica a una actividad específica que se ha arraigado en América Latina al igual que en otras regiones. Los espectadores se pueden proyectar en la imagen computarizada y se sienten cómodos en la sala del aeropuerto virtual; no es importante que puedan encontrarse en Japón o México porque el lenguaje de los no-lugares trasciende el espacio en este sentido. Así pues, la conceptualización de una migración constante es una cuestión de clase y no de identidad.

Este estado de flujo es viable debido a un sistema de subestructuras desarrollado por el Capital. Al respecto, Dussel sostiene que el sistema capitalista actual está formado por campos especializados que pueden funcionar de manera independiente. Afirma que algunos de estos campos son espacios de reflexión crítica sobre el sistema (1998, 17), como es el caso de la crítica que se realiza en los medios de comunicación y en la academia. Una forma de verlos es como células de resistencia que pueden desarrollarse y funcionar eficazmente hasta cierto punto (por lo menos para expresar sus desacuerdos) sin alterar el flujo del sistema económico de modo significativo. En

este sentido, la especialización es modular y puede ser comparada con la estética del *software* que ha tenido un efecto sobre todas las facetas de la producción capitalista. Cada módulo puede funcionar de manera independiente, y es por esto que pueden darse posiciones activas en conflicto en un sistema de este tipo. El tema de Autonomías del desacuerdo de «Transitio_MX» comparte este argumento. La red global de intercambio de información es una de estas estructuras modulares. En este punto, el soporte ideológico de la globalización está directamente ligado a la estructura informática que permite a los artistas la práctica mediante la crítica del sistema mismo que hace posible su validación; no solo localmente sino también, y lo que es más importante, a nivel global. Todas las obras usan la estética de la información en el espacio físico. Por lo tanto, mientras los espectadores tomamos conciencia del intercambio social y económico global a través de las cinco obras, también nos damos cuenta de que son nuestros cuerpos los que deben manejar el contenido mediado, sea de manera remota o inmediata.

Apropiación y diferencias geopolíticas en las Autonomías del desacuerdo de «Transitio_MX»

Como resulta evidente en las obras seleccionadas, el tema del festival, las Autonomías del desacuerdo, está íntimamente ligado a la complejidad de lo supermoderno. Poner de relieve las diferencias geopolíticas que informan el uso de la apropiación y de la tecnología en las prácticas artísticas —un elemento clave de los objetivos del festival— es posible gracias a que nombrar, citar, volver a referenciar e incluso mezclar pasan a ser las formas preestablecidas e incluso esperadas de producción cultural, y no solo en las artes sino en la cultura en general. Se espera entonces que los artistas produzcan obras sensibles al flujo del significado entre el material y el mundo ideológico, lo cual depende en gran medida de las nuevas tecnologías. La tecnología en red es el ejemplo

más evidente de esta realidad y, como se ha señalado, ha evolucionado bajo la influencia directa de la estética de los no-lugares: uno puede estar en cualquier parte del mundo y enviar un correo electrónico. El destinatario no sabrá (a menos que consulte los registros del servidor, lo que implicaría un gran esfuerzo) desde dónde se envió el mensaje; esto significa que los «de/para» se convierten en puntos que pueden cambiar de acuerdo con la ubicación del remitente y el receptor. Este es un desarrollo directo de la glocalidad, por cuanto los espacios concretos devienen lugares de paso desde donde es posible la comunicación mientras los viajeros se desplazan de un punto a otro. Y ello es particularmente cierto para los artistas que participan en «Transitio_MX»: su práctica artística consiste en producir una obra mientras se desplazan de un país a otro.

Incluso cuando estos u otros artistas no están viajando, la conectividad constante les permite comunicarse y compartir, la mayor parte del tiempo, su trabajo de maneras que no eran posibles antes de la primera década del siglo XXI. Además, aunque Internet se usa como un vehículo efectivo de difusión, también se puede utilizar como un medio estético en sí mismo. Con estas opciones los artistas que viven en diferentes partes del mundo y se consideran latinoamericanos, por una u otra razón, pueden participar en una «América Latina» que se parece más a un no-lugar (un lugar en constante transición y redefinición); una idea que puede ser recreada en diferentes lugares de acuerdo con la tendencia de la localidad. Por lo tanto, considerar la observación de Varnelis sobre una «construcción de lugares» entre el espacio real y la red que viene tomando forma, sirve para entender cómo la práctica artística está hoy en día fuertemente influenciada por la relación entre consumo y producción virtual y real. El arte, entonces, incluso cuando se produce con una estética local, puede terminar en un contexto glocal tan pronto como es reconocido fuera de su contexto inmediato. Esta

realidad es lo que inspira el concepto de Autonomías del desacuerdo; discursos en desacuerdo se presentan de manera paralela en el mismo espacio y, lo que es más importante, toman prestado unos de otros. El ejemplo más evidente es la forma como las actividades privadas que buscan producir ganancias pueden prosperar al lado de elementos que hace treinta años habrían sido considerados como parte de un plan socialista, incluso apropiarse de ellos; como es el caso del desarrollo colectivo del código abierto para espacios sociales como Facebook o Flickr (Kelly 2009). Richard Barbrook señala cómo el concepto de «libre», en el marco de la colaboración en redes, tomó el control de Internet y ayudó a desarrollar el sistema global actual:

[...] es de sentido común describir la economía de la red como una economía mixta. La información se comparte y se vende. Los derechos de autor se protegen y se violan. Los capitalistas se benefician de un avance y pierden con otro. De forma gratuita, los usuarios obtienen lo que solían pagar y pagan por lo que solían obtener de forma gratuita. En el año 2005, la economía de productos «punto com» y la economía de regalos de alta tecnología estuvieron, al mismo tiempo, en oposición y en simbiosis mutua. (Barbrook [1998] 2005)

En una red donde los desacuerdos pueden funcionar de manera paralela, el concepto de lugar se vuelve modular. Al igual que en la arquitectura supermoderna, los modelos públicos y privados pueden funcionar de manera autónoma junto con elementos potencialmente conflictivos; en un espacio de este tipo citar, nombrar y recontextualizar en términos de no-lugares se convierte en la forma predeterminada de producción cultural. Por consiguiente, al momento de escribir este artículo, América Latina puede ser *citada* en cualquier parte del mundo de una manera similar en la que Las Vegas cita

diferentes partes del mundo. Lo que es evidente de este síntoma es que dicho hecho no es exclusivo de la cultura latinoamericana; al contrario, es una tendencia compartida por otras culturas influenciadas por la globalización. De esta manera, América Latina a modo de diáspora entra en una nueva etapa cultural en la que se mezcla con otras culturas hasta el punto en el que resulta difícil evaluarla en términos de hibridez o pureza. Las diferencias geopolíticas ya no pueden ser definidas entonces en términos binarios o intersticiales.

La etapa actual de intercambio cultural global exige pues un nuevo enfoque de los conceptos que definen las identidades individuales y colectivas representadas en el término «América Latina» (que en sí mismo está compuesto por diversas culturas). ¿Es posible participar o contribuir en una exposición que llama la atención sobre una región específica del mundo, incluso cuando no se es «latinoamericano» en ningún sentido de la palabra? «Transitio_MX» se enfoca en las diferencias geopolíticas. Por lo tanto, resuelve esta pregunta centrándose en la preocupación de tener una voz de una región específica que, a su vez, es compartida por otras partes del mundo que también están evaluando su propia historia cultural; de ahí que las obras de arte que seleccioné para el tema de la bienal Autonomías del desacuerdo, sean a mi parecer representativas de cómo la producción artística depende cada vez más del concepto de no-lugar como un medio para desarticular las complejas motivaciones que desplazan los conceptos de nacionalidad e identidad a la vez que exige que sean reconsiderados. Este cambio conduce al auge de culturas de todo el mundo que son ahora más similares que nunca. En este sentido, la preocupación por las diferencias geopolíticas se erosiona y, por lo tanto, la hegemonía sigue siendo un problema relevante en el análisis crítico de la globalización.

Con base en el flujo de producción y consumo tanto en línea como fuera de ella, y con el fin de demostrar la complejidad de la identificación nacional y geográfica, podría parecer que era factible para mí seleccionar obras estrictamente informativas, es decir, obras que privilegiaran las redes y no los objetos físicos reales, y así reevaluar el significado de términos como «latinoamericano». Sin embargo, debido a que la producción artística ha asimilado la práctica de nombrar y citar (propia de la sobremodernidad) como un elemento creativo más, este enfoque hubiera dejado fuera la complejidad de la producción de arte de nuevos medios. Por lo tanto, mi selección está conformada por artistas que son conscientes de cómo la creciente tecnología en red tiene un efecto sobre su realidad tanto en las capas conceptuales como en las formales. He elegido artistas que incorporaran la complejidad de la glocalidad en el discurso de Autonomías del desacuerdo como complemento a la existencia de los no-lugares. Los artistas son conscientes del poder de la cita y, por lo tanto, sus proyectos son puntos de partida para que los espectadores reflexionen sobre cómo la experiencia local está delimitada y definida por referencias que cruzan fronteras geográficas; los proyectos de arte son obras de arte «glocales», es decir, requieren la comprensión concreta de preocupaciones locales o de lugares específicos, al tiempo que vienen definidas por la estética global.

Conclusión: la ubicuidad de los no-lugares

Al momento de escribir este texto no es posible mirar a los no-lugares como espacios vacíos de significado; por el contrario, son estos *los* lugares que se deben estudiar con el fin de entender qué sería significativo en espacios que puedan cobrar autonomía y convertirse en referencias icónicas en todo el mundo. Como Ibelings señala en su propia conclusión, cuando considera Las Vegas como un sitio donde se construyó algo a pesar de ser insólito para el desarrollo urbano:

Que este lugar consista en una plaza comercial completamente acondicionada y una dispersión urbana de rápido crecimiento, compuesta en su mayor parte por comunidades cerradas, tal vez no sea la más prometedora de las señales.

Lo que demuestra es que el turismo no necesariamente siempre resulta en una erosión del sentido de lugar, sino que una forma de vida urbana se puede desarrollar de la nada, a pesar de ser diferente de las que conocemos. (Ibelings 2002, 156).

De esta manera las diferencias geopolíticas se vuelven apropiadas para un idioma internacional. La tecnología que hace posible la globalización permite que las prácticas artísticas desarrollen posiciones críticas que pueden no encontrar una oposición real desde ciertos puntos de vista. Estos son los aspectos positivos y negativos de la modularidad. Durante la primera década del siglo XXI un escéptico podría haber dicho, más que nunca antes, «todo vale», y es cierto. En su momento todos tienen derecho a emitir su propia opinión. Todos tienen un *blog*, todos tienen una cuenta de Flickr, todos *twitean*: todos producen para después consumir.

Las cinco obras seleccionadas para evaluar la manera en que la sobremodernidad puede encontrar una nueva forma en la cultura en red, como sugiere Varnelis, exponen cómo las posibilidades constructivas del desacuerdo, visto como una herramienta crítica importante, pueden estar en peligro: si todos pueden opinar, todos pueden crear ruido. Por una parte, los proyectos muestran las contradicciones que intervienen en el desarrollo imparable de la cultura global y, por otra, hacen evidente que incluso si a una persona realmente le molesta esta realidad, la propia opinión no hará temblar toda la

estructura porque la globalización es capaz de funcionar de forma modular; para que ello sucediera sería necesaria la organización de las masas. La pregunta que las obras no comparten y que el estado actual de la globalización no puede responder es: ¿puede esta optimización modular permanente propia del *software*, la cultura material y la economía ser eludida?, ¿puede serlo aún a expensas de perder el privilegio del desacuerdo autónomo que es posible gracias al sistema actual? Y, ¿debería ocurrir? ¿Los artistas y otros productores de crítica que agitan la bandera del progreso y la resistencia contra conceptos como la hegemonía, están realmente dispuestos a eludir el sistema? ¿O están satisfechos funcionando dentro de su propio subsistema especializado que se adapta cómodamente al desarrollo global como un módulo? Hasta cierto punto, el asunto no se resuelve en las cinco obras seleccionadas; y lo mismo puede decirse de la eficacia real del desacuerdo en un sistema que parece aceptar cualquier tipo de crítica en nombre de su propia producción.

Referencias bibliográficas

- Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Augé, Marc. 1998. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, Marc. 1995. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, John Howe (Trans.). London, New York: Verso.
- Barbrook, Richard. [1998] 2005. «The High Tech Economy». In *First Monday*. Available at: <http://www.uic.edu/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/631/552>.
- Dussel, Enrique. 1998. «Beyond Eurocentrism». In *The Cultures of Globalization*, Fredric Jameson (ed.). Durham & London: Duke University Press.

Ibelings, Hans. 2002. *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*.

Rotterdam: Nai Publishers.

Kelly, Kevin. 2009. «The New Socialism: Global Collectivist Society is Coming Online».

In *Wired*. Available at: http://www.wired.com/culture/culturereviews/magazine/17-06/nep_newsocialism

Varnelis, Kazys. [2006] 2007. «Goodbye Supermodernism». In *Architecture Magazine*,

November. Revised edition available at *Varnelis.net*:

http://varnelis.net/blog/goodbye_supermodernism