

ARTURO CANCIO FERRUZ

Departamento de Arte y Tecnología, Universidad del País Vasco UPV/EHU
arturo.cancio@ehu.eus

NATALIA VEGAS MORENO

Departamento de Arte y Tecnología, Universidad del País Vasco UPV/EHU
natalia.vegas@ehu.eus

Engarces del término precariedad con las nociones **estéticas** de visualidad, relacionalidad y liminalidad

CONNECTIONS AMONG THE TERM PRECARIOUSNESS AND THE AESTHETIC NOTIONS OF VISUALITY, RELATIONALITY AND LIMINALITY

ABSTRACT

In recent times, the term precariousness has acquired a notorious centrality in innumerable discursive circuits, one of them being contemporary art. Thus, certain artistic practices and, as a consequence, particular dialectic processes that approach them, propose both formal devices and conceptual strategies to address and question the phenomenon of precariousness. In this text, we critically analyze some of the ideas raised regarding the issue of precariousness in contemporary art, more specifically linked to the notions of visuality (Ross, 2008), relationality (Bourriaud, 2009) and liminality (Van Gennepe, 2008). Thereby, we principally examine how these three theoretical perspectives bind the artistic and the ethical-political aspects of art making together, to pinpoint those propositions that get closer to an idea of equilibrium in the ethical-aesthetical productivity of precariousness (Gielen, 2015). We find that whereas in the conceptions linked to visuality and relationality the purely aesthetical aspects prevail in relation to the ethical-political ones, liminality radically questions any systemic and hierarchic consensus of social institutions, due to its anti-structural character (Diéguez, 2009).

Keywords

Precariousness, Visuality, Relationality, Liminality, Contemporary art

RESUMEN

En los últimos tiempos, el término precariedad ha adquirido una notoria centralidad en innumerables circuitos discursivos, siendo uno de ellos el del arte contemporáneo. Así, en determinadas prácticas artísticas y, en consecuencia, en los procesos dialécticos de aproximación a las mismas, se vienen planteando tanto dispositivos formales como estrategias conceptuales, para abordar y cuestionar el fenómeno de la precariedad. En este texto, analizamos de manera crítica algunas de las ideas formuladas en torno a la cuestión de la precariedad en arte contemporáneo, más concretamente relacionadas con las nociones de *visualidad* (Ross, 2008), *relacionalidad* (Bourriaud, 2009) y *liminalidad* (Van Gennepe, 2008). De este modo, examinamos principalmente de que maneras se vinculan, en las tres perspectivas teóricas propuestas, los aspectos artísticos y los ético-políticos del hacer en arte, con el fin de localizar aquellas proposiciones que más se acerquen a una idea de equilibrio en la producción ético-estética de la precariedad (Gielen, 2015). Encontramos que, mientras en las concepciones vinculadas a la visualidad y la relacionalidad prevalecen los aspectos puramente artísticos, con respecto a los ético-políticos, la liminalidad pone en cuestión de manera radical cualquier consenso sistémico y jerárquico de las instituciones sociales, debido a su carácter antiestructural (Diéguez, 2009).

Palabras Clave

Precariedad, visualidad, relacionalidad, liminalidad, Arte contemporáneo

1 INTRODUCCIÓN

La primera de las cuestiones que surgen, a la hora de abordar este texto, reside en la pertinencia de elaborar una definición del arte precario. O, dicho de otro modo, si existe la necesidad de establecer cuándo y por qué se puede considerar una práctica artística como precaria. Nos preguntamos cuál es el objeto de establecer tal tipología y distinguir un arte precario, ya que intuimos que, al hacerlo, el hecho de someterlo a una definición, por muy abierta que esta trate de ser, casi podría ir en contra de su propia esencia.

De todos modos, si atendemos a algunos estudios previos, que tratan de dar sentido al asunto que nos ocupa, podríamos afirmar que, en ocasiones, se alude al arte precario como un arte adscrito a determinados regímenes visuales y ético-políticos (Asselin, Lamoureux y Ross, 2008; Bourriaud, 2009). Mediante la revisión y análisis de estos estudios, observamos y evaluamos la relación entre la precariedad y los conceptos de visualidad y relacionalidad, respectivamente, destacando su preferencia por los aspectos formales, frente a los contenidos morales, con el fin de argumentar la productividad de la precariedad. Ambos procesos dialécticos se fundamentan en otros trabajos que estudian las relaciones entre estética y política (Rancière, 2004; 2008) y la precariedad, tanto ontológica como política (Butler, 2004; 2009).

Asimismo, relacionamos estos conceptos con el concepto de liminalidad, fundamentalmente extraído de la antropología simbólica (Van Gennep, 2008; Turner, 1980; Nogués-Pedregal, 2002) y vinculándolo también con el término precariedad para, finalmente, proponer una visión del arte en la que los contenidos ético-políticos y los aspectos formales logran equilibrarse, ya que se insertan en antiestructuras (Bishop, 2006; Diéguez, 2009; Gielen, 2015).

2 VISUALIDADES PRECARIAS. LA DISOLUCIÓN DE LA DIFERENCIA

La publicación de Oliver Asselin, Johanne Lamoureux y Christine Ross (2008) consiste en una compilación de ensayos críticos, realizados por academic*s de diversos campos de conocimiento tales como las ciencias sociales, las ciencias de la comunicación, la teoría y la historia del arte y la filosofía. En dichos ensayos, sus autor*s analizan una serie de prácticas artísticas, en las que se hace un empleo ejemplar de medios temporales —la fotografía, el cine, el vídeo, la performance, la instalación o la *webcam*—, poniendo en evidencia los modos en los que estas obras plantean la inestabilidad de la identificación y la inhabilitación de la visión en la estética contemporánea.

En nuestro artículo, destacamos la introducción a cargo de Ross, ya que presenta una serie de puntos clave metodológicos y conceptuales, que desarrollamos y comentamos más adelante. Asimismo, señalamos a continuación los dos objetivos principales que motivaron a sus editor*s la realización de dicha publicación: primero, examinar los modos mediante los cuales la precariedad se ha convertido en una parte constituyente y cada vez más importante de la interpelación a la audiencia en el terreno del arte contemporáneo y, segundo, reivindicar que tal precariedad muy bien podría articularse como un lugar para la diferencia crítica.

En este último sentido, Ross plantea que el filósofo Jacques Rancière (2004), aporta una rica lectura de la diferencia estética, ya que ayuda a situar la conexión entre criticidad y precariedad, y concluye la elaborada discusión en torno al giro del arte hacia la ética —la sustitución gradual,

pero firme, de la estética por la ética en el campo del arte contemporáneo, desde la década de 1980— mediante la denuncia de una disolución de la *diferencia*, como oposición, polémica, contradicción y/o disensión. Para Rancière, observa también Ross, el predominio de la ética es notable en las prácticas del arte relacional, ya que reemplazan la desavenencia por el consenso o por trabajos que reducen el arte al acto victimizado de dar testimonio de catástrofes irrepresentables. Este hecho, según Ross, ha supuesto el debilitamiento del impacto político de la estética, al dejar de descansar su productividad en su estatus diferencial. En consecuencia, añade Ross, el declive de la diferencia estética se ha convertido en una forma de denegación, no solo de la diferencia social y cultural, sino también de la habilidad del arte de proporcionar porvenir.

La autora apunta, asimismo, a Rancière cuando observa que la emergencia de la estética como régimen de identificación del arte, a finales del siglo XVIII, conlleva la ruptura de la triada — *mimesis*, cuyas leyes definen una relación regulada entre la *poiesis*, como un modo de hacer y *aisthesis*, como un modo de ser sensible— que garantiza el orden en las bellas artes. Esto, continúa Ross, ocurre a través de dos operaciones concomitantes: una depreciación fundamental del régimen de representación —a saber, las funciones tradicionales de la decoración e ilustración religiosas— y una relocalización del arte en la esfera separada del museo, lo cual hace que la diferencia se pueda considerar una dimensión intrínseca de la estética.

En lo que respecta a la relocalización, esta ha sido crucial para el desarrollo del arte moderno, ya que como ha observado Peter Bürger (1984), a quien Ross también cita, ha conferido al arte un cierto grado de autonomía y la posibilidad asociada de ser radicalmente diferente, en cuanto a que es crítico con una sociedad de la cual ha dejado parcialmente de formar parte. El arte del siglo XXI, defiende Ross, ha venido repetidamente movilizándose gracias a esta posibilidad, creencia o utopía. Sin embargo, Ross advierte que, hoy en día, en la era del presentismo en la cual las nociones de progreso, emancipación y utopía productiva son cada vez más contestadas, esta diferencia parece menos probable de lograr.

Sin embargo, Ross subraya que, para Rancière, una forma de discurso de la oposición permanece como algo concebible, pero solamente en la medida que se reconozca y se ponga en juego su precariedad: escapar de la configuración ética actual, restaurar la diferencia en las invenciones del arte y la política, implica también desafiar el fantasma de su pureza mediante la restauración de su carácter de corte, que es siempre algo ambicioso, precario y contencioso. Esto presupone, según Ross, que nos sustraigamos de cualquier forma de ideología temporal, de cualquier pensamiento de trauma original o salvación venidera. De este modo, Ross deja clara una observación crucial: si el arte ha de ser absolutamente diferencial, esta restauración solo puede surgir con el reconocimiento de la precariedad de la diferencia artística. Esto conlleva, prosigue Ross, otra productividad fundamental de la precariedad —su ruptura con la teleología temporal—, pero también una advertencia: si reagrupa un conjunto de estrategias estéticas, nunca es una solución emancipatoria en sí misma.

Es precisamente, según Ross, la productividad de la precariedad de la diferencia lo que revelan Marie Fraser y Claudette Lauzon —quienes escriben sendas secciones del libro cuya introducción presentamos aquí— en su lectura del trabajo de Rebecca Belmore y Krzysztof Wodiczko. Las performances e instalaciones de est*s artistas son críticas con la exclusión de la esfera pública de l*s extranjero*s o l*s trabajador*s sexuales, en tanto que transponen con éxito el estatus contradictorio de l*s excluid*s —oscilando entre lo representacional y lo físico, para Wodiczko, y entre la visibilidad y la invisibilidad, para Belmore— en la experiencia perceptual

de la audiencia. Ross sostiene que, como tal, en su intento de poner cara a lo que no la tiene, de manera que altera su representación medial como elemento de amenaza, los trabajos de est*s artistas transmiten lo que Judith Butler (2004), inspirada por la ética de Emmanuel Levinas, ha llamado la precariedad de la vida —ontológica (*precariousness*)— tan solo porque algún sentido más apasionado del valor de la vida, de toda vida, se arraiga.

Similarmente, añade Ross, cuando l*s usuari*s de los dispositivos de visión empleados por el artista Mathieu Briand, en su pieza *ubiq, a Mental Odissey* (2006), solamente pueden percibir adecuadamente el espacio en el que circulan, si y cuando son utilizados al menos por d*s usuari*s, se les introduce en una forma de interdependencia por la cual la autonomía del yo quizás se pierda, pero en la cual la precariedad —política (*precarity*)— de la vida se experimenta como lo que empieza con la precariedad del otro. Tal y como defiende David Thomas, quien es autor de una de las secciones del libro en cuestión, este efecto también gobierna la crítica de las interfaces inmersivas y cerradas, propuestas en la pieza de Ilya y Emilia Kabakov, *Looking up* (1997). En efecto, prosigue Ross, tal crítica tiene lugar a través de la comprensión de este trabajo, a medida que el espectador oscila entre la visión y la no-visión, la misma oscilación perceptual que abrirá la interface público/imagen al entorno en movimiento que hay más allá.

Ross concluye admitiendo que el texto, cuya introducción terminamos aquí de presentar, no puede separarse de la súplica de Rancière por el disentimiento, como algo ambiguo, precario y contencioso. Sin embargo, creemos que tanto Ross como Rancière entran en un terreno poco productivo cuando pretenden reducir el hecho diferencial del arte a sus meras características estéticas, obviando las ético-políticas. Ya que todo arte es político y la precariedad además de ontológica, es un constructo normativo, de acuerdo con Butler (2009), sería preciso contar con un modo más inclusivo e igualitario de reconocimiento, que tomase forma a través del contacto con políticas sociales concretas con respecto a asuntos básicos tales como el lugar donde cobijarse, el trabajo, la alimentación, la salud y el estatus legal.

3 RELACIONALIDAD PRECARIA: LA PREFERENCIA POR LOS ASPECTOS FORMALES O LOS CONTENIDOS ÉTICO-POLÍTICOS

En otro orden de cosas, el teórico y comisario en arte contemporáneo Nicolas Bourriaud (2009a) encuentra que Rancière (2008) hace un ataque manifiesto a su estética relacional. En efecto, el filósofo considera que la estética propuesta por Bourriaud es, como hemos anunciado en el apartado anterior, poco más que un resurgimiento moral en arte. Según Bourriaud, Rancière cuestiona el modelo pedagógico para la efectividad del arte y ve, en la mayoría de las obras de arte comprometidas de hoy en día, la validación de un modelo de relaciones entre el arte y la política, que pasaron de moda hace 200 años.

Sin embargo, Bourriaud coincide con Rancière en que la efectividad del arte no consiste tanto en transmitir mensajes sino en la disposición de las obras y en la división de los espacios y tiempos singulares, que definen maneras de estar juntos o separados, delante o en el centro, con o sin, cerca o lejos. También argumenta que lo que comparten l*s artistas que se discuten en su ensayo sobre la estética relacional son, de hecho, aproximaciones a este problema formal, que Rancière malinterpreta, al considerarlas como disposiciones de arte que se presentan inmediatamente como relaciones sociales.

Además, Bourriaud plantea que no son tan solo las disposiciones espacio-temporales, presentes en trabajos como los de Pierre Huyghe y Rirkrit Tiravanija, las que constituyen el enlace entre estos artistas, sino que también delinear el *locus real* en el cual las relaciones entre arte y política se redistribuyen. Aunque esta redistribución se lleva a cabo, apunta el autor, con la condición de que sus áreas de aplicación no se confundan entre sí, de acuerdo también con Rancière. Bourriaud observa, además, que las posiciones artísticas analizadas en su estética relacional nunca son descritas como relaciones sociales que no están mediadas por formas y que ninguna de ellas responde a esta descripción, aunque las relaciones sociales puedan constituir el material vivo de algunas de las prácticas en cuestión.

Asimismo, Bourriaud advierte que los debates que han surgido a raíz de la publicación de su texto giran en torno a las distintas posiciones con respecto a la ética, la política y la estética de las prácticas artísticas que se describen en el mismo. A estas prácticas, afirma el autor, se las ha convertido —inopinada e indebidamente— en sospechosas de considerar lo moral por encima de la forma, generando así un arte puramente social o incluso cristiano o compasivo. También se les ha acusado, continúa Bourriaud, de proponer un modelo ético angelical, que enmascara los conflictos existentes en la sociedad.

Por otra parte, en lo que respecta a la significación del programa político del arte contemporáneo, Bourriaud afirma que ésta consiste en su reconocimiento de la condición precaria del mundo. También considera que existe una confusión entre el estado precario de una obra de arte y su carácter inmaterial o efímero. De hecho, sostiene este autor, que mientras la primera es una noción filosófica, la segunda se refiere meramente a las propiedades formales o demostrativas de su apariencia externa. Así, asegura el autor, lo precario representa una inestabilidad fundamental y no una duración material más o menos prolongada: se inscribe en la estructura de la obra misma y refleja un estado general de la estética. Además, establece que un objeto se dice precario cuando no tiene un estatus definitivo, un futuro cierto o un destino final; se mantiene en suspenso, esperando, rodeado de irresolución, ocupa un territorio transitorio.

Asimismo, encuentra que el término precario define lo que solo existe gracias a una autorización reversible, aludiendo a los derechos feudales de la tierra, por los cuales una tierra podía ser cultivada por un periodo de tiempo determinado, independientemente de las leyes que gobernarán la propiedad del mismo. De este modo, Bourriaud constata que, en general, las obras de arte no tienen derechos absolutos sobre su estatus conceptual y que la cuestión a tener en cuenta consiste en discernir qué es lo que da derecho a una obra a pisar el terreno del arte.

En consecuencia, para el autor, la obra de arte contemporánea no ocupa una posición en el campo con plenos derechos, sino que se presenta como un objeto de negociación, envuelto en un mercadeo transfronterizo y confrontando diferentes disciplinas, tradiciones y conceptos. Por estos motivos, apunta Bourriaud, la estética contemporánea tiene como base una precariedad ontológica implícita.

Bourriaud plantea que, desde la perspectiva de una estética precaria, lo que importa es saber si un objeto genera actividad, comunicación, pensamiento, cuál es el grado de productividad, el encuentro en el cruce de fronteras entre un objeto y sus usuarios. Así pues, para este autor el arte contemporáneo asume un doble estatus, el de traspasar fronteras y el de la precariedad, al emplear diferentes medios de manera indiferenciada en forma de sinopsis, que no se pueden reducir al empleo de materiales frágiles o duraciones cortas, que impregnaría la producción artística constituyendo un sustrato de reflejos y apoyo ideológico.

No obstante, pensamos que Bourriaud entra en contradicción al pretender mantener los aspectos estéticos y los políticos del trabajo en arte en esferas separadas y diferenciadas, mientras aboga por un arte precario que ha obtenido un estatus que le permite traspasar fronteras por sí mismo. Una estética de lo precario, por definición, debería aspirar precisamente a explorar la inestabilidad de los límites, sin necesidad de traspasarlos, tal como presentamos a en el apartado siguiente.

4 DE LAS NOCIONES DE VISUALIDAD Y RELACIONALIDAD HACIA LA LIMINALIDAD Y SU ENGARGE CON LA PRECARIEDAD

En primer lugar, consideramos que los posicionamientos estéticos de Ross y Bourriaud, con respecto al de Rancière, presentan un antagonismo entre ellos más bien aparente, que consistente. Por una parte, estamos de acuerdo con el sociólogo Pascal Gielen cuando plantea que todo arte, al dirigir afirmaciones sobre la sociedad a una parte de la misma, es relacional. Gielen sostiene además que el comisario y teórico del arte Nicolas Bourriaud hizo una elección bastante desafortunada al emplear la palabra relacional para iluminar un segmento y una tendencia específica en el mundo del arte, ya que el arte es *de facto* relacional o, si no, no es arte. Sin embargo, Apunta Gielen, Bourriaud utiliza el concepto de estética relacional para una forma particular de arte, aunque sus ejemplos, de hecho, parecen más bien indicar una actitud específica de ciertos artistas, que se puede describir como una búsqueda consciente de comunicación con su público, llegando incluso a incluir este aspecto en su trabajo.

Gielen continúa exponiendo que la clase de arte que se aplica a este propósito no tendría que posicionarse completamente en este sentido, sino que puede considerarse como algo secundario. De hecho, continua Gielen, no importa demasiado lo que su arte tenga que decir sobre la sociedad y el contexto en el que tiene lugar —ya sea dentro o fuera de un museo y mientras un artista busque activamente una relación con el público e intente involucrarlo en un dialogo, de acuerdo con este comisario francés, se pone en marcha una estética relacional. Para Gielen, esto no implica necesariamente que l*s artistas relacionales sean críticos, y no digamos subversivos, con sus trabajos. La única crítica que se podría detectar en su trabajo artístico, observa Gielen, sería más bien indirecta, ya que su ansia por la comunicación y el dialogo podría deberse a la falta de sociabilidad en la sociedad contemporánea.

Por otra parte, aunque Bourriaud recurra al término relacional, bien es cierto que a partir de los ejemplos que presenta para defender sus planteamientos en relación a su estética, que enmarca dentro de tres categorías que denomina; *transcodificación*, *intermitencia* e *indiscernibilidad*, se hace patente que, al igual que Ross, encuentra la precariedad en su régimen de visualidad. Esto es, que existiría una propuesta muy interesante en su distinción entre un *estado precario* y el *carácter precario*, cuando trata de rebatir la crítica que le hace Rancière, pero que dicha distinción no parece efectiva a través de los ejemplos de las obras y artistas que expone, ya que éstas regresarían de nuevo a una precariedad de las formas (tratamiento de la luz y el tiempo como materias efímeras de obras formalmente frágiles). Asimismo, consideramos que la propuesta por Asselin, Lamoreux y Ross ofrece una orientación similar, ya que inciden en señalar la precariedad en lo que Ross señala como *interfaz* de la obra de arte, la cual no podría estar separada de lo material, en la medida en la que ésta es intermediación formal entre obra y espectador en arte.

En todo caso, encontramos enormemente improductivo continuar con la crítica del antagonismo entre las estéticas de la relacionalidad y la visualidad, ya que lo verdaderamente pertinente y relevante consiste en confirmar —tal como apuntan Ross, Bourriaud y Rancière— si es posible elaborar una estética de la precariedad y detectar dónde radicaría su productividad.

Es así como, siguiendo a Ross, nos interesan las estrategias estéticas innovadoras que complejicen la experiencia perceptual de l*s espectador*s en arte contemporáneo, además de su concepción de visualidad precaria, cuando se refiere a una operación perceptual. Esto es, a los modos mediante los cuales la imagen o la interfaz de una obra de arte interpela a l*s espectador*s hacia una perturbación perceptiva efectiva, que dé lugar a la posibilidad de diferencias estéticas en el campo del arte contemporáneo, dentro de una lógica de la precariedad. Además, Ross sugiere que la posibilidad de diferencia crítica o estética no está exenta de contradicción ya que, como argumenta Jean-Marie Schaeffer (1987), a quien la autora también cita, la precariedad es, por definición, un estado que señala tanto la dificultad de reconciliar como de separar dos dimensiones, campos (o territorios, terrenos, ámbitos...) o experiencias.

A partir de esta observación de Ross, contemplamos la posibilidad de relacionar la precariedad con el concepto de liminalidad, extraído fundamentalmente de la antropología simbólica, para describir la situación de paso o intermedia en los rituales. Este concepto, fue introducido fundamentalmente por el etnógrafo Arnold van Gennep (2008) cuando habla de los mismos, para descomponerlos en tres tipos: los ritos *preliminares* de separación, los ritos *liminares* de margen y los ritos *postliminares* de agregación.

Posteriormente, este asunto ha sido ampliado por antropólogos como Víctor Turner (1980), quién hace alusión a este periodo liminar (o de margen) como un estado intermedio entre lo uno y lo otro, que tiene la consecuencia de tener características ambiguas, pertenecientes a ambos estados y, por lo tanto, es vinculable con este estado contradictorio al que hace mención Ross, cuando atiende a la definición de Schaeffer. Sobre esta ambigüedad también habla Antonio Miguel Nogués-Pedregal (2002), quién describe la liminalidad como “no man’s land”, una estructura intermedia entre la separación y la agregación cuyos atributos “y, consecuentemente de las personas liminales son necesariamente ambiguos. [...] Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro” (p. 7).

No obstante, no es únicamente al mencionar la aproximación de Schaeffer sobre la precariedad, cuando vemos una cercanía entre los argumentos de Ross y el concepto de liminalidad. También cuando habla sobre la productividad de la precariedad de la diferencia, en relación a lo que Marie Fraser y Claudette Lauzon revelan en su lectura del trabajo de Belmore y Wodiczko, como ya anticipábamos en el primer apartado de este artículo. Sin embargo, no debemos olvidar que, cuando Turner hace mención a l*s sujet*s en estos ritos de paso, dice que, aunque no físicamente, éstos son invisibles. Consideramos que esta cuestión tiene un interés mayor, a la hora de hablar de unas prácticas artísticas de la precariedad dentro de las políticas de la visualidad, ya que podríamos estar intentando poner rostro a algo que no lo tiene —sucumbiendo a los peligros que podría tener el hecho de investirnos como *auctoritas*— como veníamos advirtiendo en la introducción.

Tal y como hemos señalado en el primer apartado de este artículo, Ross plantea que una obra de arte que trate de nombrar lo que no tiene nombre, con el fin de modificar su capacidad de mediación como representación, es capaz de comunicar —haciendo alusión al sentido

ético de la obra de Levinas, recogido por Butler— a lo que de precario tiene la vida, ya que consigue, en cierto modo, enfatizar la valía que tiene toda vida. Aunque, por otra parte, Ross también advierte que, desde la perspectiva de los estudios de la visualidad, numerosos artistas y académicos relacionados con los estudios culturales/visuales feministas han mostrado su preocupación por la generalización de la reivindicación de una identidad compartida, que no da cuenta de la divergencia de significado que se da a las experiencias específicas de l*s individu*s de un grupo y por las identidades múltiples de est*s individu*s.

En este sentido, Ross apunta especialmente al campo del arte al afirmar que l*s artistas se han ocupado cada vez más de la necesidad de complicar los procesos de representación y reconocimiento, para que estos puedan dar cuenta de lo que Butler (1991) denomina performatividad de l*s sujet*s; tanto su identificación con las normas sociales en los procesos de apertura a la resignificación como la recontextualización de la socialización y la identidad, cuando la identificación deja espacio a la desidentificación. Del mismo modo, la propia Ross parece defender la posición del arte en una situación intermedia si el arte ha de ser absolutamente diferencial, y si esta restauración sólo puede surgir con el reconocimiento de la precariedad de la diferencia artística. Por estos motivos, según la autora, es aquí donde reside otra productividad fundamental de la precariedad, consistente en provocar su ruptura con la teleología temporal.

Asimismo, queremos destacar a continuación la afirmación de Ross cuando propone que con visualidad precaria se refiere a una operación perceptual, esto es, a los modos mediante los cuales la imagen o la interfaz de una obra de arte interpela a l*s espectador*s hacia lo que la autora denomina perturbación perceptiva efectiva, como hemos comentado anteriormente. A este respecto, nos aventuramos a decir que la precariedad a la que se refiere Ross no tendría tanto que ver realmente con la visualidad de las imágenes —dentro de una política de cultura visual y estudios culturales en donde lo que no se ve, simplemente no existe. Más bien podría estar refiriéndose a obras de arte que no posibilitan esta perturbación para con l*s espectadores, porque tal vez sus autor*s no quieran exponerse a lo público o no puedan, por la razón que sea, quedando impedidas. Siguiendo esta apreciación podríamos describir dos situaciones diferentes dentro del trabajo de l*s artistas que puedan estar relacionadas con esta precariedad limitante:

1. El impedimento de entrar en el mercado del arte porque no se encuentra el lugar ni el tiempo para una representación: Este punto se ha dado siempre a lo largo de la historia del arte y no supondría nada nuevo, históricamente hablando; podríamos advertir que hay obras que se ven en su tiempo contemporáneo y obras que no y que es muy posible que esto siga siendo así. Las razones cambiarán y las políticas de visibilidad también, pero siempre habrá unas que entren dentro de los sistemas del arte y otras que no (pese a que este entrar o salir del mercado también esté en un estado de negociación y cambio constantes).

2. El punto que más nos podría interesar, es el de no querer salir a la luz, el de la posición del artista subvertido, el que pertenece al arte alternativo que se sitúa fuera de todo mercado por decisión propia y no por un fracaso en su lucha por acceder al mismo sino por no desearlo. Esta posición en su mayor extremo podría ser la del psicótico, la del arte bruto, un arte que no lidia con las imposiciones de la sociedad porque no puede y no tiene interés en hacerlo ya que se autoabastece sin necesidad del otro. Sin llegar a este extremo, nos interesaría señalar un arte que parecería se acerca a este concepto de precario, que no interpela de manera “efectiva” al

espectador porque no tiene interés en someterse a los tiempos y lugares del mercado o los sistemas del arte oficiales. La duda surge en cómo llegar a distinguir este arte “en la oscuridad” y el sentido que podría tener hacerlo, como hemos advertido en la introducción —e incluso las consecuencias para mantener su identidad/efectividad.

De nuevo, advertimos otro enlace con el concepto de liminalidad en la aproximación que Bourriaud hace a la precariedad, cuando afirma que lo precario se encuentra atravesado por una inestabilidad —como característica fundamental, no solo material, sino estructural— que forma parte de una estética. Igualmente, cuando este autor considera que el estatus del objeto precario es inestable y pasajero ya que, además de ocupar un espacio en transición, tanto su porvenir como su finalidad son inciertos. Estas descripciones nos acercan de lleno a lo que Turner (1980) describe como periodo liminar, cuando advierte que este se encuentra entre estados distintos, describiendo como estado una “situación relativamente estable y fija” (p.103), como un estatus legal, la profesión, el oficio, el rango o el grado. Por lo que, en los ritos de paso, no se estaría dando un estado como tal, sino una especie de transición o de transformación como advertiría Turner.

En este sentido, se podría leer esta transición como un punto intermedio con una finalidad, la de la agregación a un estado final, que sería descrito por Van Genep (2008) como la tercera fase o estado postliminal: “Propongo en consecuencia llamar *ritos preliminares* a los ritos de separación del mundo anterior, *ritos liminares* a los ritos ejecutados durante el estadio de margen y *ritos postliminares* a los ritos de agregación al mundo nuevo” (p.38).

Sin embargo, en este texto nos gustaría fijarnos en esta transitoriedad como posibilidad de estar y quedarse, como actitud política subversiva dentro de un arte precario, que se defiende de lo establecido quedándose en el entre por propia voluntad. No podemos olvidar, para defender este posicionamiento, el ejemplo que nos transmite la identificación *genderqueer*, especialmente lo que conocemos como transexualidad, cuando se defiende como la posibilidad de ser un tercer sexo y no la transitoriedad hacia los patrones cisnormativos. De este modo, podríamos entender que la liminalidad haya sido descrita por Turner (1980) como “ni una cosa, ni otra y al mismo tiempo ambas” (p.110) y que esto para él no suponga un estado contradictorio, sino algo que no está estructurado, pudiendo permitirnos estados de reflexión que abran paso a la posibilidad de nuevas especulaciones y cambios en las costumbres.

Anteriormente, tanto Ross como Bourriaud se desmarcan de cualquier consideración favorable hacia las prácticas artísticas en las que pudieran destacar los contenidos ético-políticos y un sentido de comunidad. Esto es debido a que o bien mantienen los aspectos ético-políticos y los estéticos en esferas diferentes, o bien muestran su predilección por aquellas producciones artísticas que conservan su carácter diferencial, ya que en ellas prevalecen principalmente los aspectos estéticos. Del mismo modo, Gielen (2015) afirma que la estética y la ética son dos cosas diferentes. No obstante, este autor también mantiene que la expresión de una forma solo obtiene el derecho a ocupar un lugar en el espacio del arte profesional, cuando se da una simetría entre lo comunitario y el arte, es decir, que por mucho que un trabajo relacional sea estético, no necesariamente ha de convertirse en una obra de arte.

En este sentido, hemos ido desplegando algunas indicaciones en el desarrollo de nuestra argumentación, tanto respecto al texto de Ross como al de Bourriaud, que nos han llevado a vincular la visualidad y la relacionalidad con la liminalidad y, a su vez, con la precariedad. En

consecuencia, estamos convencidos de que, al introducir el concepto de liminalidad, nuestra percepción de la productividad de la precariedad se ajusta a la concepción de Gielen. De acuerdo con esta perspectiva, destacamos ahora una reflexión de Claire Bishop (2006), quien sostiene que ya no es posible hablar de la trasnochada autonomía *versus* el compromiso radical, ya que una pugna dialéctica entre autonomía y heteronomía es de por sí constitutiva de una estética. La propia Bishop concluye apuntando que, por lo tanto, el buen arte ha de sostener esta antinomia, para preservarse a sí mismo de su instrumentalización y, a un tiempo, disolverse en la *praxis* social. Como refuerzo de esta hipótesis y para finalizar, encontramos una interesante y estimulante reflexión en el texto de Ileana Diéguez (2009):

Me interesa la *liminidad* como concepto con el cual busco expresar las arquitectónicas complejas de acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida; como de acciones ciudadanas que buscan cierta restauración simbólica y se configuran como prácticas socioestéticas. En la dimensión micro-utópica que ellas sugieren al propiciar mutaciones personales y colectivas y generar incluso efímeras *communitas*, vinculo la liminalidad a estados poéticos y metafóricos ya que, aunque las acciones se insertan en el orden de lo real inmediato, la transformación energética que en el acto se da, el *pathos* que lo anima y la producción aurática que lo marca, implican la emergencia de una efímera instancia poética. En todos los casos, me interesa problematizar la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales. Estas *situaciones* las observo asociadas a los bordes y nunca haciendo comunidad con el *status* y el orden imperante, mucho menos con las instituciones, de allí la necesidad de subrayar la textura política de la liminalidad al implicar procesos de inversión. No es sólo un “entre”, una frontera, sino que implica sobre todo la creación de un estado no jerarquizado, un “espacio de caos potencial” desde el cual considerar las desautomatizaciones discursivas del campo del arte y de la representación política. (parr. 34).

5 COROLARIO Y RECOMENDACIONES FINALES

En esta relación que se ha ido formulando, entre las conexiones entre los conceptos de visualidad, relacionalidad y liminalidad, para aproximarnos a una posibilidad de descripción de un arte de la precariedad, hemos observado que existen enlaces entre todas estas cuestiones, si bien no se hacen tan evidentes en los ejemplos que ponen sus autores de obras de arte concretas.

Así mismo, hemos encontrado un punto de interés en las desconexiones que surgían en el manejo que hacen estos autores de los conceptos en cuestión. Por una parte, Ross ha descrito lo precario en base a una adscripción a determinado régimen visual, que vincula con una falta de criticidad respecto a una precarización de la diferencia. Por otra parte, Bourriaud afirma que la precariedad estaría más bien vinculada a un estatus ontológico que es susceptible de perder su autorización. En ambos casos, observamos una relación con las aproximaciones al concepto de liminalidad, ya que se estaría hablando de un no-estado fijo del arte, en el caso de Ross debido a una imposibilidad de establecer diferencias, y en el caso de Bourriaud por no poder establecer posicionamientos fijos, debido a lo que él describe como una autorización reversible.

Si bien es cierto que asumimos la dificultad para describir cualquier forma de arte, en este texto hemos intentado entroncarlo con el concepto de precariedad, para encontrar algo de lo que nos

sustentaría como comunidad, como engarce simbólico efectivo, el cual tendría que pasar por la efectividad político-ética de las obras de una manera directa en el arte, cuestión ésta a la que hacen referencia tanto Diéguez como Bishop, pero que tanto Ross como Bourriaud rechazan.

También, hemos evidenciado que en el punto que más nos alejábamos de las posiciones de los autores cuyos textos hemos analizado, era cuando éstos ponían ejemplos de obras de arte concretas. Así, nos gustaría intentar acercarnos en siguientes estudios a esta problemática, para examinar cómo, en determinadas prácticas artísticas, existen denominadores comunes respecto al concepto de precariedad que más nos ha interesado y que hemos intentado definir en este artículo.

Para ello, nos centraríamos fundamentalmente en el segundo de los planteamientos que hemos introducido anteriormente, al hacer una interpretación de la noción de precariedad dentro de las políticas de la visualidad en relación a la propuesta de Ross. Según esta premisa, habría artistas que se mantendrían por decisión propia en estados oscuros o, como ahora podríamos llamar, estados liminales.

Igualmente, no ignoraríamos lo que venimos advirtiendo desde el comienzo del texto; los peligros que supondría sacar estos ejemplos a la luz, así como el cuestionamiento de nuestra autoridad para hacerlo. No obstante, teniendo en cuenta la posibilidad de la reversibilidad de esta misma autoridad —en alusión a lo comentado por Bourriaud sobre esta misma inconsistencia de las obras para estar o no en uno u otro terreno— tan solo depende de la osadía de l*s autor*s que las invisten como arte, ejerciendo así una autoridad puntual y transitoria.

AGRADECIMIENTOS

Nuestro más sincero reconocimiento a la labor realizada por l*s revisor*s, ya que se han tomado el tiempo y el esfuerzo de enviarnos sus indicaciones y sugerencias. Estas han sido muy útiles a la hora de elaborar la versión final de nuestro texto, que se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas por el equipo Prekariart de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) dentro del Programa de I+D+i Estatal Orientado a los Retos de la Sociedad, ref. HAR2016-77767-R (AEI/FEDER, UE).

Bibliografía

Bishop, C. (2006). The social turn: collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6), 178-183.

Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde* (M. Shaw, trad.). Minneapolis, USA: University of Minnesota Press. Recuperado de https://monoskop.org/images/d/d0/Buerger_Peter_The_Theory_of_the_Avant-Garde.pdf

Bourriaud, N. (2009). Precarious constructions. Answer to Jacques Rancière on art and politics En *A precarious existence. Vulnerability in the public domain*. Open! Platform for Art, Culture & the Public Domain, 17. Recuperado de <https://onlineopen.org/download.php?id=240>

Butler, J. (1991). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York, USA y Londres, Reino Unido: Routledge.

Butler, J. (2004). *Precarious lifes: the powers of mourning and violence*. Nueva York, USA y Londres, Reino Unido: Verso.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?*. Nueva York, USA y Londres, Reino Unido: Verso.

Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo virtual artes escénicas*. Recuperado de <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/escenarios-y-teatralidades-liminales-prácticas-artísticas-y-socioestéticas>

Gielen, P. (2015). *The murmuring of the artistic multitude. Global art, politics and post-fordism* (3ª ed.). Amsterdam, Netherlands: Valiz.

Nogués-Pedregal, A.N. (2002). El ritual como proceso. En VV. AA., *Youths. Red de apoyo para la prevención de la violencia en el medio escolar* (pp. 221-229). Alicante, España: Excma. Diputación de Alicante – Programa Hipokrat. Recuperado de http://www.dip-alicante.es/hipokrates/hipokrates_1/pdf/ESP/435e.pdf

Rancière, J. (2004). *Malaisie dans l'esthétique*. París, Francia: Éditions Galilée.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. París, Francia: La Fabrique.

Ross, C. (2008). Introduction: the precarious visualities of contemporary art and visual culture En O. Asselin, J. Lamoureux y C. Ross, (eds.), *Precarious visualities. New perspectives on identification in contemporary art and visual culture*. Montreal y Kingston, Canadá, London, UK, Ithaca, USA: McGill-Queen's University Press. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=P8nRyZ6VoC4C&pg=PT14&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

Schaeffer, J.M. (1987). *L'image précaire*, Paris, Francia: Le Seuil.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu* (A. Cardín y R. Valdés Del Toro, trad.). Madrid, España: Siglo XXI.

Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso* (J.R. Aranzadi, trad.). Madrid, España: Alianza Editorial.