

Transmodernidad y micropolítica en la obra de Mona Hatoum

Ana Inciarte

Un círculo negro reposa silencioso sobre el piso. Es una circunferencia perfecta y segura de sí misma. Su límite no lo dicta imposición ajena; su borde es su propia fisicidad. Al acortar la distancia que nos separa de él, se revela un interior heterogéneo: pequeñas partículas reunidas en una totalidad. Un movimiento cualquiera amenazaría la integridad de la figura. Estas pequeñas esferas reflectantes son redondas, completas y perfectas como el círculo que las contiene. Redondas, completas y frágiles como el círculo que las contiene: son de vidrio. La totalidad homogénea se descubre como una suma de partículas, pero ¿son ellas conscientes del todo del que forman parte?

Se trata de *Turbulence* (2014) de la artista libanesa-británica Mona Hatoum. La vida y obra de Hatoum se insertan en el momento histórico que Rosa Rodríguez Magda denomina “transmodernidad”, paradigma de la sociedad globalizada actual que corresponde al sistema económico que Fredric Jameson designa como “capitalismo tardío”. Rodríguez la define como la continuidad y síntesis de la modernidad y la posmodernidad que se instaura como modelo cultural hegemónico. La “transmodernidad” le sigue los pasos a las fronteras nacionales marcadas por la modernidad, con la intención de eliminarlas y no dejar grieta sin ocupar, concibiendo el espacio como una red ubicua y transfronteriza. De la modernidad hereda, sin embargo, los propósitos totalizantes, erigiéndose como un “Nuevo Gran Relato”, contrariando y desechando la fragmentación posmoderna, postulado que no niega, pero que intenta superar y exceder. La posmodernidad le delega lo que de ella hay de crítico, junto a sus debates deconstructivos y poscoloniales, y sus inherentes vacíos ontológicos; vacíos que pretende ocupar con los valores y conceptos modernos que retoma y preserva: libertad, igualdad, justicia, historia, autonomía del sujeto, y omnipotencia y omnipresencia de la tecnología.

Rodríguez Magda señala que este “Nuevo Gran Relato” está compuesto por “partículas dispersas” reunidas en un todo caótico, pero no anárquico. La totalidad está interconectada de manera multiforme, policéntrica y confusa en

la entropía de un presente continuo, autorreferencial, simultáneo y de conectividad estática que no concibe pasado ni futuro en el fluir constante de información, signos, capital, mercancías y personas. En esta globalización, en la que -utilizando la conocida cita que realiza Marshall Berman a Marx- “todo lo sólido se desvanece en el aire”, la evanescencia se radicaliza con celeridad actuando sobre identidades y pertenencias, tanto de personas como de objetos, conceptos e ideas.

Teniendo en cuenta el supuesto de Fredric Jameson de que la historia tiene una “causa ausente” que “solo puede aprehenderse a través de sus efectos, y nunca directamente como alguna fuerza cosificada”, veamos pues los síntomas de este momento histórico, a partir de lo que el autor denomina “escritura esquizofrénica”. Jameson se apropia del uso lacaniano del término, esto es: la esquizofrenia para el psicoanálisis se revela en la aparición de rupturas en la cadena de significantes, es decir, en la disfuncionalidad del propio lenguaje como generador de significados, y en consecuencia del sujeto que en ese proceso de significación ha de constituirse. En efecto, dado que “el mensaje no consiste en una relación simple entre significante y significado”, sino que el significado es “generado y proyectado por la relación de los significantes entre sí”, la ruptura de la cadena signifiante en la esquizofrenia repercute en la identidad personal, entendida como la unificación temporal de pasado, presente y futuro, unificación que depende del lenguaje. La condición esquizofrénica enfrenta al sujeto a una serie de presentes puros y discontinuos, carentes de significados, meros significantes autorreferenciales aislados en su pura materialidad.

Mona Hatoum, en su condición de exiliada, es sensible a esta escisión del lenguaje y a su consecuente imposibilidad de elaborar un discurso -ya sea uno nuevo o uno previo a la ruptura-, producto de las discontinuidades temporales y espaciales del flujo global. La artista se apropia de objetos domésticos en su condición de significantes aislados, desprovistos de utilidad y del significado del que alguna vez gozaron. La cercanía y familiaridad que alguna vez suscitara un utensilio del hogar se ve desplazada por el extrañamiento, por la percepción de su pura presencia material en un destello

pleno de presente. Sigmund Freud identificó la especificidad de esta angustia, a la que designó como “unheimlich” y que definió como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”, un sentimiento ante un objeto que “no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica” pero que se presenta como extraño, ajeno e inescrutable. Hatoum interpela a las subjetividades vaciadas por el “Nuevo Gran Relato”, subjetividades de identidad fracturada, que se hallan súbitamente sin discurso. El pasado tal como fue queda inaccesible, y el presente anida sus restos para recluirlos a la mera circulación, pues como dice Jameson “la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente del tiempo de todas las actividades e intenciones que pudieran concentrarse y convertirlo en un espacio para la praxis”.

En este presente de constante circulación indeterminada, Frederic Jameson estudia la “lógica dominante del capitalismo tardío” y determina que su espacio de acción y movimiento es, tomando el concepto kantiano, “sublime”, a saber, el despliegue de un flujo desterritorializado aparentemente imposible de ser representado de modo efectivo en la mente humana, una red inasible de extensión global y policéntrica. Un no-lugar que existe según la lógica aparentemente autónoma de circulación del capital financiero. Para poder asir y reconstruir un “piso de inteligibilidad” del cual disponer como un “espacio para la praxis”, Jameson manifiesta la necesidad de producir una cultura política -no partidaria ni propagandística- que retome y alce el lema modernista de unir arte y vida, para de este modo lograr expresar y representar el nuevo espacio global. El autor señala lo preciso que resulta un arte de resistencia que no denuncie, sino que revele las ansias totalizantes de un sistema que pretende identificarnos con “la Nada”, de un sistema que despierta la indiferencia ante la vida y la historia, haciendo que dejemos de vivirla como propia; un arte que revele las estructuras y mecanismos de funcionamiento de la realidad.

Jameson afirma que la manera más eficaz de concebir esta supuesta “horizontalidad sin horizonte” y conocer su estructura es a través de lo que denomina “mapas cognitivos”, donde la revelación es sinónimo de resistencia.

Jürgen Habermas señala que el acto de resistencia ante la división arte-vida trasciende efectivamente en la recepción de la producción artística, pues “la experiencia estética (...) impregna también nuestras significaciones cognoscitivas y nuestras expectativas normativas y cambia la manera en que todos estos momentos se refieren unos a otros” . La “cartografía social” que propone Jameson permitiría “la real reconquista de un sentido de lugar” en el aparentemente inasible espacio contemporáneo, para así ser capaz de representar situacionalmente la “relación imaginaria del sujeto con sus reales condiciones de existencia”.

Si, tal como asegura Boris Groys, “lo contemporáneo está constituido por la duda, la vacilación, la falta de certeza y la indecisión, por la necesidad de prolongar una reflexión, por una demora” este nuevo arte político invita al espectador a posicionarse en la totalidad que lo contiene, a ubicarse conscientemente como sujeto activo factible de construir su subjetividad; le ofrece la posibilidad de sustraerse de las subjetividades construidas, y de alejarse del flujo que lo hace divagar negándole la oportunidad de tomar una decisión.

Hatoum realiza una cartografía minuciosa de las formas estructurales del mundo global en sus obras: sea la alusión al mundo constituido por redes que funcionan dentro de una totalidad cerrada en sí misma, pero vacía por dentro, que contiene a todos y a nadie; sea en la literal cartografía de itinerancias, viajes, fluctuaciones y recorridos, proponiendo, para las subjetividades nómadas contemporáneas, posibles operaciones de “relocalización topológica”.

Al auxilio de esta “relocalización topográfica” Boris Groys señala el potencial político de la técnica de la instalación. Groys no concibe la instalación como un género entre otros, como un medio artístico a escoger -tal como la entendió el arte posmoderno-, sino como la “forma señera del arte contemporáneo” pues “revela la materialidad de la civilización en la que vivimos, precisamente porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular”. En la instalación el artista decide ubicar en un aquí

y ahora los significantes que circulan en el espacio abierto para situarlos en un contexto fijo y definido, y de esta manera “presentar el presente”, utilizando al espacio mismo como material. Groys advierte que

... especialmente a partir de Foucault, tendemos a identificar el poder con entidades, estructuras, reglas y protocolos impersonales. Sin embargo, esta fijación en los mecanismos impersonales del poder nos conduce a pasar por alto la importancia de decisiones individuales y soberanas y acciones que tienen lugar en espacios privados y heterotópicos.

De esta manera el autor señala la importancia de la acción micropolítica, del poder de las subjetividades y su repercusión social. La decisión del artista de situar en un contexto determinado los elementos que circulan para revelarle al espectador sus condiciones de existencia, así como la decisión del espectador de re-contextualizar lo instalado, evidencian el carácter micropolítico de la instalación.

Mona Hatoum ejerce este tipo de resistencia política al fijar los significantes materiales que circulan libremente, y al cartografiar el espacio global, operaciones que derivan en una relocalización topológica del ubicuo espacio contemporáneo. La inscripción topológica que efectúa Hatoum ubica al asistente de la instalación en presencia de la representación de su subjetividad, según señala Rehnuma Sazzad, incitándolo a tomar la decisión de erigir su propia identidad, pues la artista evita formular alternativas tanto ante la sistematización de las identidades, como ante la identificación del sujeto con “la Nada”. La instalación artística se presenta como desafío ante la inseguridad e incertidumbre de la circulación indefinida, para estabilizar -aunque sea temporalmente- el flujo impreciso que se impone como espacio total de la “transmodernidad”; utilizándolo como un material que le resulta fructífero por su capacidad de ser significado a partir del contexto en que se lo sitúa.

Boris Groys afirma que el aquí y ahora de la instalación expone su reclamo de verdad en lo finito e inmediato de su presencia, en el contexto donde se sitúa, en el absoluto presente del espacio provisional. Hatoum delata lo inevitable del cambio y nos advierte que toda verdad resulta del contexto en

que se da. Nos invita a excluirnos de cualquier verdad totalizante, a no atarnos a un poder contenedor, pues como afirma Groys:

Hay poder en la exclusión, y especialmente en la autoexclusión. El que está excluido puede ser poderoso justamente porque no es controlado por la sociedad; tampoco queda limitado en sus acciones soberanas por alguna discusión pública o por alguna necesidad de autojustificación pública.

Ante esta invitación, solo nos queda decidir dónde estar, y por lo tanto quiénes nos proponemos ser.

Bibliografía:

- Berman, M. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (3a. ed.). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Freud, S. (1919) Lo ominoso. *Obras completas versión digital*. Recuperado de:
www.damiantoro.com/frontEnd/images/objetos/LOOMINOSO.pdf
- Groys, B. (2009) *La topología del arte contemporáneo*. Recuperado de:
<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Groys, B (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid, España: Visor.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: Imago Mundi.
- Kant, I. (1992) *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Venezuela: Monte Avila.

- Rodríguez Magda, R. (2011). Transmodernidad: un nuevo paradigma. *Transmodernity (Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World)*. Vol 1, No 1. Recuperado de:
dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3998064.pdf

- Sazzad,R. (2009) Hatoum, Said and Foucault: Intellectual Resistance through Revealing the Power-Knowledge Nexus?, *Postcolonial Text*. Nottingham: Vol 4, No 3. Recuperado de:
https://www.academia.edu/8320655/_Hatoum_Said_and_Foucault_Intellectual_Resistance_through_Revealing_the_Power-Knowledge_Nexus_Postcolonial_Text_Vol_4_No_3_2009