



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Santa Cruz, José
La política de una ausencia
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 142-155
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370010>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La política de una ausencia

Politics of an Absence

José Santa Cruz
Universidad ARCIS, Santiago
josekmorfeo@yahoo.es

Resumen • La pregunta por la relación entre lo político y el arte implica pensar las condiciones operativas de los dispositivos de sentido (obras, acontecimientos, experiencias, discursos) en un contexto específico de su presente, con relación a otras áreas de la sociedad. Desde esta perspectiva, ensayaremos la articulación del problema de lo político como una figura ausente en el cine chileno actual, proponiendo una lectura desde las experiencias que Reinaldo Laddaga ha comprendido como las estéticas de la emergencia. Experiencias culturales y estéticas que generan comunidades artificiales y temporales, con el fin de edificar subjetividades colectivas; desarticulando lo que Jacques Rancière ha llamado: el estado de «arte por el arte» en el cine contemporáneo.

Palabras clave: lo político, cine chileno, autonomía, estéticas de la emergencia.

Abstract • The question about the relationship between the political issue and art, implies thinking about the operative conditions of the devices of senses (works, events, experiences, discourse) in an specific context of its present, regarding other areas of society. From this perspective, we will attempt an articulation of the political issue as an absent figure on the current Chilean cinema, proposing an analysis of the experiences that Reinaldo Laddaga have understood as the aesthetics of irruption. The cultural and aesthetics experiences create temporal and artificial communities, in order to build collective subjectivities; disarticulating what Jacques Rancière has called the status of «art for art's sake» in the contemporary cinema.

Keywords: Politic Issue, Chilean Cinema, Autonomy, Aesthetics of Irruption.

padeciendo y abriendo. Este artículo trabajará con esa lógica, aunque se pueda caer en derivaciones o caminos confusos, pensamos que es fundamental para imaginar nuevos caminos reflexivos del hecho-cine.

¿CÓMO PENSAR A INICIO DEL SIGLO XXI LO POLÍTICO EN ARTE?

Tras el agotamiento de la densidad crítica de la neovanguardia en las artes visuales, los anuncios del fin de la historia dialéctica y la puesta en cuestión del proyecto de la modernidad como progreso, la pregunta por lo político en el arte se transformó en un terreno infértil, en la medida en que hubo un convencimiento de que el arte como laboratorio político –en la autoconciencia de sus operaciones representacionales– era una configuración que respondía a la búsqueda de unir el arte y la vida. Esta búsqueda había sido clausurada cuando la realidad se hizo estética, o como lo piensa Jean Baudrillard, cuando triunfó el simulacro por sobre la gravedad de la realidad de las cosas, la representación ya no representaba, todo intercambio era imposible.

No existe un equivalente para el mundo. En esto consiste precisamente su definición, o indefinición. Sin equivalente no hay doble, ni representación, ni espejo. Cualquier espejo seguirá formando parte del mundo. No hay sitio para el mundo y para su doble al mismo tiempo. Por lo tanto, no hay verificación posible del mundo, razón por la cual la realidad es una impostura. Sin verificación posible, el mundo es una ilusión fundamental (Baudrillard, 2000: 11).

Desde esta perspectiva, el trabajo del artista alemán Joseph Beuys que intentó borrar los límites entre el arte y la vida, para restablecer un equilibrio mítico del mundo, por ejemplo en *I like america and america likes me* (1974) –quizás su acción de arte más importante–. En esta obra vivió con un coyote dentro de la galería Rene Block en Nueva York-USA. Beuys al establecer una relación sin mediaciones con la alteridad –el coyote como animal sagrado– donde su única barrera era una capa de fieltro y un bastón, critica las políticas estadounidenses con los pueblos indígenas norteamericanos. Esta no protección de la vida se configuró como una protección de lo social. El artista utiliza la capa de fieltro para taparse durante su recorrido entre el aeropuerto y la galería, para no observar las imágenes del país hacedor de imágenes y no pisar otro terreno que no sea el del aeropuerto y la galería. Beuys durmió en la paja destinada para el coyote, mientras éste durmió en las capas de fieltro y hacia el final de la acción abrazó al animal y esparció por la galería la paja donde éste durmió las tres noches y tres días que duró la intervención, acción ritual que nos permite identificar el chamanismo curativo que idealiza Beuys.

Otro ejemplo de lo anterior es el trabajo de la brasileña Lygia Clark, que buscaba que la obra estuviera determinada por problemas fisiológicos, como es el caso de *Máscaras sensoriais* (1967). En ella problematiza la visión como forma de acceso al mundo, mediante obras que se transforman en entidades biológicas, como *los bichos*. Se trata de formas escultóricas, que tenían la facultad de ser manipuladas por el público de modo que las formas de los objetos iban modificándose, quitándole el privilegio óptico a las obras de arte. Y también en la serie de acciones psicoterapéuticas, donde su intención fundamental era reactivar el equilibrio perdido entre sujeto y cuerpo. Ejemplo de esto, es *Túnel* (1973) realizada mientras era profesora de la Sorbona en París-Francia, acción que consistía en un

tubo de t
las sensa
hacia co
Este tipo
críticos c
Cont
en la ob
animal s
vez en S
ornamen
ya que l
tory del
conteneo
market,
dos cont
fluidos, c
art o las
tra su m

El
nu
y
au
«c
«h

Ladd
realizaci
acontec
la carenc
espacio
en las co
colabora

[...]
in
es
en
m

Proy
en conte
lariade
consigo,
objetivo
subjetivi
Jaar en c
consistía

gran fábrica productora de papel y que carecía de un espacio para el arte y las expresiones culturales. El museo fue construido en papel y diseñado por arquitectos suecos, en el cual se expondrían las obras de una serie de artistas visuales jóvenes de Estocolmo, Malmö y Gotemburgo. La cronología del museo es la siguiente, éste se inauguraría por el alcalde y en presencia de la comunidad local, estaría abierto durante veinticuatro horas para que la comunidad pudiese visitar la exposición y en la ceremonia de clausura sería quemado con todas las obras en su interior. La condición efímera de la obra pretendía visibilizar la ausencia del arte contemporáneo en el espacio social.

Lo que no tenía previsto el proyecto, fue lo que se generó en torno a la planificación, construcción y destrucción del museo de papel. La comunidad protagonizó un fuerte debate de la necesidad de tener un espacio de confluencia social, se organizó un grupo de amigos del museo que se oponía férreamente a su incineración, a pesar de que la estructura de papel no resistiría el duro invierno sueco. Gran parte de la comunidad se involucró en la pregunta ¿qué rol juega el arte para ellos?, lo cual es decir ¿qué dimensión política tiene el arte en la construcción simbólica de las comunidades? La quema del museo permitió un aceleramiento en la construcción de la subjetividad en el contexto de Skoghall, en la medida en que se puso el acento en la autorreflexión como comunidad, exponiendo sus carencias sociales y movilizando las intenciones de un grupo específico para transformar sus formas de sociabilización. Si bien, Jaar pretendía con esto hacer evidente la necesidad del arte contemporáneo en las sociedades actuales, una demostración de poder ante la crítica de la evaporación del arte (Michaud, 2007), lo fundamental para nosotros está en esta dimensión que expresábamos anteriormente, es decir, cómo confluye una nueva estrategia política de la relación entre arte y sociedad, a través de proyectos que apuntan a emergir en la articulación de subjetividades, espacios y necesidades ausentes.

La emergencia, para Laddaga, no es simplemente una irrupción sino la actividad e impacto de una serie de elementos que en esa acción generan una regularidad que sus elementos por separado no tendrían. Si bien tienen una temporalidad menor que un objeto estable, estas emergencias se comportan como torbellino en contexto específicos y generan a su alrededor una serie de sucesos imprevisibles anteriores a la irrupción, que dependerán de sus recorridos y las fuerzas que dotarán sus unidades. "Una emergencia es la ocasión de un aprendizaje" (Laddaga: 288) para incrementar los procesos de democratización de las sociedades, a través de la renuncia de las lógicas representativas, para activar microesferas públicas experimentales, donde la colectividad recupere el espacio de lo común. En esta lógica, justamente el rechazo al objeto como unidad del sentido último y, por ende, sujeto a su comercialización y fetichización, no tiene que ver con la vaporización del arte, sino más bien expuesto como elemento transitorio, articulado en extensas redes de sentido y experiencia, re-significando su relación referencial, ya no como representación sino en tanto referencia existencial a procesos sociales que les posibilitaron su existencia.

Lo político entonces lo estamos entendiendo en la puesta en marcha de experiencias estéticas que posibiliten la elaboración de subjetividades y saberes. Sucesos que repensan el proyecto de agrupaciones artísticas como *Fluxus* en la unión de arte y vida, en que se busca una paulatina y constante desmercantilización de los espacios sociales (Wallerstein en Laddaga, 2006: 200). Una de las diferencias fundamentales con los movimientos de los años '60 y '70 será que al convocar al arte en la vida, el arte no está entendiendo a ésta como un todo estable en el cual desembarcar (*happening*), por lo cual, los sujetos convocados tan sólo se entendían como elementos más de la obra, o un sistema en tanto su condición biológica (*land art*) o un sistema social (*situacionismo*). Contemporáneamente se

piensa la
qué la fi
en el que
escribe e
de cualq
de fragm
donde lo
espacio
artificial
en la fig
no es vis
la apues
flujos y la
pudiese

¿CÓMO DEL CIN

En los a
extensos
proponía
que ver c
cinematí
discurso
que actu
y encabe
lugar de
flexión d
procesos
crítica d
estético.
de la po
moderna

Dent
que apo
experi
la narr
abierta a
de confli
situacion
des de lo
otras dis
relación
como a
su despli

Dentro de este último punto, el más denso desde las posibilidades políticas del cine, podemos encontrar el desarrollo de estrategias de intervención social de Chris Marker con los *cinetracts*, propaganda cinematográfica, anónima y de corta duración, que se exhibía sin procesos de edición sonora ni visual. También al Grupo de los 5, que generó «la noche de las cámaras encendidas» en Buenos Aires-Argentina, donde filmaron casi una decena de piezas filmica en una noche (100 minutos de metraje aproximadamente) ensayando no sólo con las formas del lenguaje, sino con estrategias alternativas de producción, para ser presentadas en un congreso cinematográfico al día siguiente en Santa Fe, Argentina, o las propias del Grupo Dziga Vertov, encabezado por Jean-Luc Godard:

Su modelo es la intervención sorpresiva, “guerrillera”, que quieren llevar al cine las tácticas de agitación callejera. Son años en que las estéticas políticas perseguían géneros y formas de exhibición alternativas, que debían acompañar la manifestación y propaganda.

La acción política proporcionaba así su modelo a la acción cultural, pero este modelo se implementaba sobre las huellas de una estética: la del happening [...]

La pregunta de cómo hacer actos con imágenes (cinematográficas o plásticas) era perfectamente pertinente respecto de lo que se pensaba que debía ser el arte. No se trataba de intensificar una dimensión performativa, sino que todo arte tenía a ser, en todo momento, performativo (Sarlo, 2001; 189-190).

Podemos decir que, el cine, por primera vez, se ponía al corriente con otras formas del arte, que en la puesta en crisis de sus formas comenzaba a pensar una dimensión política de sí mismo. Es decir, mientras el cine moderno se dispuso a complejizar y expandir los límites de lo cinematográfico, generando una puesta en cuestión de sus formas como lenguaje y de producción, abrió las puertas a una dimensión política de la imagen y del hecho cinematográfico en la consolidación de una política de autor.

No obstante, cuando los procesos sociales fueron perdiendo su efectividad transformadora durante la década de los '70, por culpa de dictaduras, procesos de democratización de las élites gobernantes, el aletargamiento de conflictos sociales (Primavera de Praga, Mayo del 68, la matanza de Tlatelolco, etc.), la realidad destruyó a la imagen cinematográfica como contenedora de la potencia transformadora de las masas y, más aún, en su imposibilidad de sostener ese futuro que debía anunciar en el presente. La secuencia de la muerte del camarógrafo argentino Leonardo Henriksen en la *Batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán que registrando el intento de golpe de estado conocido como «el tacnazo» (dos meses antes del golpe militar del 11 de septiembre de 1973) filmó el disparo de un soldado que le produjo su muerte. Quizás la secuencia más emblemática del anuncio de lo que vendría para la izquierda, no sólo chilena sino mundial. ¿Será éste el último intento del cine de anunciar el porvenir, cuando la catástrofe alcanza la imagen mientras aguardaba en el futuro? Justo ahí fue cuando la «política de autores» se transformó en el último recaudo de una posibilidad crítica:

¿Qué fue lo que ocurrió entre los años 1960-1970? Fue el momento de lo que se ha llamado «política de los autores» en cine y es el momento en que en las artes tradicionales hubo formas radicales de cuestionamiento. El cine consolidó su estatuto artístico en el momento mismo en donde prácticamente en todos lados se llevaba adelante una denuncia del arte, una afirmación de que había que salir del mundo del arte. Entonces podemos decir que, paradójicamente, el estatuto mixto o impuro del cine finalmente lo dejó de lado de la pulsión de auto-supresión del arte que fue inherente a los programas vanguardistas (Rancière, 2009).

En es
es decir,
densidad
una re-a
sido anu
su refer
sueños d
se podrí

Frent
ejemplo
filmes de
sistemas
que habí
otras áre
autonom
lectura c
(París, 1
antes des
en el con

En 1
contrabá
1871) fil
de 1871.
París, las
un autog
L. Adolp
que tení
levantan
de mayo
la últim

A dif
française
Empero
revoluci
un parti
de París
varios m
personaj
histórico
sociales,
grupo de
mucho c
lógica de

El pr
que los a
habría u

ejecutadas eran correctas o no porque la idea era llegar a objetivos específicos durante la grabación, pero las formas eran aleatorias. Producto de esta lógica un grupo decide organizar una pequeña célula informativa, entregando panfletos y además una especie de canal de televisión. Éstos obligarán a uno de los camarógrafos a que los siga, mientras reportean los sucesos que se van ocurriendo, asambleas, reuniones, enfrentamientos, etc. De alguna forma las cinco horas y media del filme (dividido en tres partes) están mediadas por este grupo y son un hilo conductor que cristalizó varios conflictos interesantes. Uno de éstos, sería la reproducción de las lógicas comunicacionales contemporáneas en la edificación y mediación de los conflictos sociales, a través de la imitación inconsciente de las formas de lo televisivo. Por ejemplo, aquellos que oficiaban de reporteros constantemente interrumpían a los entrevistados e iban concluyendo y determinando sus respuestas.

Esto se desprende porque, en definitiva, la apuesta discursiva de *La commune (Paris, 1871)* más que reconstruir los sucesos históricos, se dispuso como un laboratorio del presente. Para imaginar cómo se podría desencadenar este plan de reconstrucción de los acontecimientos del otrora levantamiento popular en un «ahora». Sin duda, no hay que pensar esta operación de construcción como un «bien político» en sí mismo como ya lo advierte Paul Ardenne, a propósito de una multiplicidad de proyectos de arte participativos, que han sido conceptualizados por Nicolás Bourriaud en la estética relacional (2006), como aquellos que convoca a un desarrollo de intersubjetividades:

No es que en estos proyectos no exista «relación» [intersubjetividad], pero ésta tiene sobre todo valor de pseudos, de relación que escenifica, pone en escena y representa antes de vivirla, además, en la mayoría de los casos, bajo la mirada benévolamente crítica de los caciques (Ardenne, 2007: 136).

Más bien, hay que rescatar el objetivo detrás de esta operación, el de construcción de comunidades artificiales que en su ejercicio generan una producción de subjetividad, y para ello es fundamental su colectivización.

De todas formas, el proceso de trabajo en *La commune (Paris, 1871)* se distancia radicalmente del modelo de producción del cine actual, sean grandes, medianas o pequeñas producciones, sean de talante comercial, autoral o un poco de ambos, sea documental o ficción, ya que la figura del director como «autor» funde sus límites con los procesos que van aconteciendo en el desarrollo de esa comunidad que construye el filme. Tanto es así, que muchos de los «actores» siguieron participando del proyecto en su edición y en su difusión, creando actividades para su exhibición y discusión, seminarios y coloquios en torno al filme por bastante tiempo. El rol de la comunidad será fundamental para la producción de esta película y que, a su vez, la diferenciará de otras producciones del mismo director inglés, como *The Forgotten Faces* [Los rostros olvidados] (1961) donde un grupo de actores no profesionales recreaban los sucesos de Hungría de 1956. Además será fundamental porque es parte de una perspectiva política de lo cinematográfico que está pensando Watkins, “instaurar un modo inmediato de expresión de la colectividad: una palabra común puede elevarse en su seno sin que haya necesidad de que haya que poner en operación un mecanismo representativo” (Rosanvallon en Laddaga, 2006: 163).

Para esto es fundamental el proceso de descentralización de los elementos constitutivos del filme, si bien Watkins es el director efectivo del filme éste intenta articularse como los generales de las fracciones anarquistas del ejército republicano en la guerra civil española 1937-1939 –y no es abusivo pensarlo así tomando en cuenta el carácter marcadamente de izquierda de sus proyectos–, es decir, como un rol para una objetivo específico en un tiempo

determin
podría se
zación n

N
qu
lí
el

Lo c
dríamos
sociedad
generalme
y los ruid
es una su
una refle
constant
reflexión
de la cue

Lo p
desarrol
imagen,
para con
deja de s
que lo tr
proyecto

[...]
que
su
ne
ex
re
cu
co

¿Qué
dría pro
político
condicione
unidad a
tres arist
colectivi
culturale
perspecti

¿CÓMO ARTICULAR EL PROBLEMA DE LO POLÍTICO EN LA ESCENA LOCAL?

Tres años después del filme de Waltkins, Chile recibe el estreno de *Sub-terra* (2003) de Marcelo Ferrari, anunciada como la mayor súper producción hasta ese momento en el cine local. Elemento que se transformó en uno de los pilares de su campaña publicitaria, que se conjugaba con otro, quizás igualmente significativo en su pretensión, referir a la identidad e historia de la comunidad de Lota, ciudad ubicada en la octava región de Chile, que concentró toda su economía en la extracción del carbón, hasta el cierre de la mina por falta de rentabilidad el año 1997. El guión del filme pretendía recuperar una serie de relatos del escritor local Baldomero Lillo, para articular una película en torno al amor de un minero y una profesora a finales del siglo XIX, cruzado por los conflictos sociales que se vivían en la ciudad a propósito de la explotación de la oligarquía chilena sobre la clase trabajadora. A primeras luces un empeño muy loable de parte de este equipo de producción cinematográfico, ahí donde la desmemoria se gesta como acto cotidiano, el cine vendría a «reponerla».

Pero deteniéndonos un poco más en el filme, empiezan a salir esas rugosidades propias del acontecer cinematográfico local, ¿por qué un filme que pretende reponer y referir a la identidad de una comunidad específica, no tiene ningún contacto «real» con dicha comunidad más que como telón de fondo para una historia de amor que eclipsa todos los conflictos sociales? No deja de ser insignificante la selección de su héroe, Francisco Reyes, eximio protagonista de historias de amor televisivas de la estación estatal que marcó la década de los '90. Cuán conservadora perspectiva material es la que propone Ferrari a inicios del siglo XXI, que ni siquiera pareciera haber hecho eco de *La battaglia di Algeri* [La batalla de Argelia] (1966) de Gillo Pontecorvo, que pone en primer plano el mundo árabe que Hollywood y Europa habían confiscado a su condición ornamental (Stam, 2002: 253-258). Cuantas similitudes tiene con las operaciones de construcción del menoscabado cineasta chileno-alemán José Bohr y sus pretensiones de edificar la identidad chilena en la figura del «roto chileno», que fue tan vehementemente confiscado al olvido por «el nuevo cine chileno», en esa época donde todos los cines periféricos a la industria eran nuevos y el chileno «revolucionario» (Mouesca, 1988: 70-72).

Sub-terra de Ferrari ¿tiene la misma densidad de construcción que los relatos de Lillo o, para decirlo de otra forma, en los relatos de éste podemos encontrar esa distancia que la imagen cinematográfica tiene de la piel, del color negrusco que se impregna en las paredes, de los tiempos de espera en la cocinerías, etc.? ¿Se podría llegar a decir que el filme de Ferrari, roza si quiera la complejidad política de la «cuestión social» a la que se vio enfrentada Lillo? ¿existe algún riesgo en la apuesta de la superproducción chilena? Y este último hecho ¿ya no expresa con suficiencia que estamos enfrentados, por un lado, a la exposición soberana de la pretensión simbólica del dinero, por otro, a la escritura en un cuarto obrero? No es abusivo plantear que una película como *Sub-terra*, no es sino la cristalización de las formas simbólicas de su institucionalización, la construcción de una memoria sin conflicto, es decir sin presente, una memoria que se nos presenta frente a los ojos infértil y en technicolor. Pero ¿por qué hablar de este filme y no de otro? Dos elementos son significativos, el primero es la matriz popular de los conflictos que exponen, que nos permite relacionarla simbólicamente con *La commune (Paris, 1871)*. El segundo, es en relación al epígrafe con el que iniciamos este texto «Crear una obra de arte, es tomar posición, se quiera o no, en relación a la división del trabajo y la estandarización de los comportamientos». ¿No es ésta

la dimen
¿no es la
político?
un perío
sobre lo

Se ha
para per
idea del
colectivi
se deja e
trapolar
Enemigo
Aleandr
querido
formales
cinemat
nos hare
en la esc
en el est

Si bie
cual seg
que si un
y antisoc
y que se
San Ram
es una p
tecnológ
del panó
las lógic

Fome
especie.

Pr
o
cc
Es
fo
In

Su di
y proye
automat
nizació
en tres
por part
cados y
Son elem

aunque lo que es político en la cuestión social no necesariamente es político en el cine o en el arte. Las transferencias no son inmediatas y las formas de diálogo tampoco lo son, perfectamente podríamos tener este evento y configurar un nicho más del panorama mercantil local. Lo que nos resulta interesante de este proyecto es un paulatino avance hacia formas de sociabilización –no colectivización– de lo cinematográfico.

Para esto identificaremos dos elementos que son los más característicos del evento: 1) La obligatoria presencia de los directores en la presentación de los filmes y la posterior charla con los asistentes a la proyección. 2) Una serie de foros sociales callejeros en que se convoca a los habitantes de las comunas a discutir (a propósito del cine y el audiovisual) una serie de problemáticas que cruzan su realidad social. Estas actividades conjugan la pretensión principal de los organizadores, reestablecer el diálogo entre cine y sociedad, desacralizando la figura del cineasta-creador, es decir «autor», convocándolos a la tierra a hablar con aquellos mortales que poco saben de cine, como a su vez lograr que los filmes catalicen un espacio de subjetivización en los individuos a través del diálogo y la discusión de ideas con otros individuos, es decir, el cine como excusa para recomponer el tejido social que fue atomizado durante los últimos veinte años.

Sin embargo, aún consideramos que esta experiencia está en proceso de desarrollo, ya que se sustenta en la idea de su constancia en el tiempo, tal cual los festivales de cine, lo que implica que su porvenir puede reconfigurarse infinitas veces. Aquí podemos encontrar un germe de aquello que consideramos la articulación política en el estado contemporáneo del arte. Principalmente porque se ha puesto en marcha una pregunta, aunque no resuelta aún por el evento: ¿cómo el cine puede re-habitar el espacio social fuera de los límites de éste como industria o proto-industria, sin caer en el ejercicio didáctico o el mero rendimiento simbólico, y al mismo tiempo poner en crisis su estatuto de autonomía que se ha consolidado en la «altermodernidad»? (Bourriaud, 2009). Para finalizar, y con ello responder lo anunciado en el título de este artículo, «la política de una ausencia» devela la configuración política y social en que se ha cosificado el hecho-cine en la escena local, que se podría señalar de la siguiente forma: para que el cine chileno se hubiese podido pensar en el estado contemporáneo tuvo que cimentar su total ausencia en lo social, ahí donde la realidad había destruido la imagen cinematográfica y en ese gesto asegurar el retorno al sueño de su industrialización o protegido en la ideología del «autor», es decir, cerrarse sobre sí mismo, encontrar la autonomía donde poder descansar en paz. Es decir, la política de una ausencia es el ejercicio material de su institucionalización simbólica.

REFERENCIAS

- Ardenne, Paul. (2006). *Un arte contextual: Creación artística en un medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Trad. De Françoise Mallier. Murcia: Cendeac.
- Baudrillard, Jean. (2000). *El intercambio imposible*. Trad. De Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.
- Bourriaud, Nicolás. (2006). *Estética Relacional*. Trad. De Cecilia Becerro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- . (2009) *Radicante*. Trad. Michèle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- . (2009a) *Formas de vida; El arte moderno y la invención de sí*. Trad. De Carmen Rivera Parra. Murcia: Cendeac.
- Buci-Glucksman, Christine. (2006). *Estética de lo efímero*. Trad. Santiago E. Espinosa.