

El espacio foucaultiano y las prácticas artísticas heterotópicas

Foucauldian space and heterotopic artistic practices

Jorge Fernández Gonzalo

Universidad Complutense de Madrid, España
jorfer15@ucm.es

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo proponer una aproximación al concepto foucaultiano de espacio, tanto como referente dentro de su producción epistemológica como elemento clave a la hora de describir los modelos de vigilancia y control biopolítico. A partir de la importancia que el espacio tuvo en la producción filosófica de Michel Foucault, tratamos de elaborar un análisis de diferentes prácticas artísticas que han trabajado con el espacio para producir un discurso crítico con los paradigmas panóptico y biopolítico elaborados por nuestro autor. Finalmente, trataremos de ilustrar el concepto foucaultiano de heterotopías mediante diferentes prácticas artísticas que juegan con la excepcionalidad de determinados espacios.

Palabras clave: biopolítica; espacialidad; heterotopías; panoptismo.

Abstract: The objective of this paper is to propose an approach to the Foucauldian concept of space, both as a reference within its epistemological production and as a key element to describe the models of surveillance and biopolitical control. Starting from the importance that space had in the philosophical production of Michel Foucault, we try to elaborate an analysis of different artistic practices that have worked with space to produce a critical discourse with the panoptic and biopolitical paradigms elaborated by our author. Finally, we will try to illustrate the Foucauldian concept of heterotopias through different artistic practices that play with the exceptional nature of certain spaces.

Keywords: Biopolitics; spatiality; heterotopias; panopticism.

Fecha de recepción: 06/10/2022. Fecha de aceptación: 16/12/2022.

Jorge Fernández Gonzalo (1982) es Doctor en Filología Hispánica por la UCM y en Filosofía por la UAM, ejerce de profesor asociado en la Universidad Complutense. Es además autor de cinco poemarios y de más de una docena de ensayos, entre los que destacan *Filosofía zombi* (Finalista del premio Anagrama 2011), *Iconomaquia. Imágenes de Guerra* (Premio Málaga de Ensayo 2016), *La resta risible. Principis per a un materialisme humoristic* (Premio Valencia de Ensayo 2019) y *Espectropías. Pensar y habitar el espacio urbano* (Premio Unamuno 2021).

1. Introducción. Pensar (en) el espacio

Foucault ha sido reconocido como uno de los pioneros en la reflexión *política* del espacio: en diversos momentos de su obra ha quedado patente el interés por los espacios carcelarios, las lógicas de dominación, segregación y encierro de los cuerpos que se producen en entornos castrenses, hospitalarios o educativos, entre otros. Menos atención han tenido algunas páginas y conceptos del autor en donde es posible vislumbrar un intento por emplear el espacio como margen de resistencia, escape frente al poder y, por qué no, como marco de creatividad. El último Foucault tanteó la posibilidad de empastar las lógicas de resistencia con las prácticas artísticas, hasta el punto de concebir la vida y su ejercicio de autoexploración y libertad como una auténtica obra de arte. La pregunta que se plantea en estas páginas, y cuya respuesta está diseminada en varios puntos de la producción foucaultiana (libros y artículos, pero también entrevistas), es si podemos llegar a concebir distintos usos del espacio, con sus posibilidades de escapismo, identificación y resistencia, como obras de arte, o dicho de otro modo, si sería posible emplear el discurso foucaultiano como trampolín para analizar determinadas prácticas artísticas que emplean el espacio como materia prima para la reflexión.

El interés de Foucault por el espacio es más que notable en su obra, sobre todo si lo ponemos en contraste con la producción filosófica de la mayor parte de sus contemporáneos, centrados en el signo y el lenguaje. Por un lado, Foucault emplea numerosas metáforas y conceptos que le permiten «territorializar» su pensamiento, situarlo espacialmente; el pensador habla de *campos, desplazamientos, dominios, territorios, regiones...* La noción misma de arqueología nos remite a una percepción espacial, estratificada, del saber, como si este pudiera extenderse sobre una superficie y como si el tiempo histórico hubiera de ser visto a través de capas de sedimentación discursiva. Por otra parte, es conocido el prolijo comentario que realiza Foucault en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*, en donde se describe al detalle la composición espacial de la famosa obra de Velázquez *Las meninas*, a la cual no acudiremos en estas páginas. En una entrevista realizada por una sociedad de investigadores en Geografía, Foucault explicitaba el porqué de este interés por el espacio: «Se me ha reprochado bastante estas obsesiones espaciales, y en efecto, me han obsesionado. Pero, a través de ellas, creo haber descubierto lo que en el fondo buscaba, las relaciones que pueden existir entre poder y saber».¹

No estamos aquí ante un dato insignificante: la clave que permite al autor abandonar el modelo arqueológico para concretar un modelo de análisis genealógico, en donde el discurso y el poder queden perfectamente imbricados,

¹ FOUCAULT, Michel. «Questions á Michel Foucault sur la géographie». En *Dits et écrits, Tomo III*. Ediciones Gallimard, París, 1976, 33.

tiene lugar cuando el espacio actúa como catalizador –catalizador metafórico o conceptual– por cuanto que todos estos términos ya estaban apuntando al imposible encuentro entre lo decible y lo visible, pero también catalizador material, por cuanto que el espacio físico se revela para nuestro autor como un auténtico campo de batalla de diferentes prácticas de control y campos de saber. El espacio constituiría, de este modo, una suerte de «glándula pineal» foucaultiana que nos permitiría conectar el saber y el poder, la materialidad de los conceptos, por un lado, y el modo en que el poder se inscribe sobre las cosas, por otro.

Pero este descubrimiento o invocación del espacio como conector no pertenece exclusivamente al discurso foucaultiano, como el propio autor se esfuerza en mostrar, sino al propio modo en que se despliega el saber de nuestro tiempo a través de «técnicas espaciales»: Foucault señala² cómo la espacialización del saber durante el siglo XVII permitió constituir el pensamiento científico actual. De este modo, Linneo deja de lado determinados rasgos del mundo animal y vegetal (por ejemplo, las funciones curativas de las plantas) para centrarse exclusivamente en sus características visibles, como forma, tamaño, disposición, etc., catalogando *espacialmente* la realidad.

2. Foucault y las artes espaciales

El pensador francés apunta que las instituciones se ligan arquitectónicamente al espacio, que determinadas maneras de administrar el poder o de ejercerlo se materializan en forma de edificios, pabellones, acuartelamientos y espacios de encierro, etc., lo que termina por cristalizar la importancia que el espacio ofrece como conector entre el saber y el poder. Para «saber» cómo curar a los individuos, se organizan espacios de aislamiento, confinamiento, expulsión, etc., incluso la medicina reconoce el valor terapéutico de los espacios abiertos o de la segregación espacial. Otro tanto podríamos decir de cárceles, centros educativos o fábricas: el espacio no es el mero lugar en donde se superponen prácticas de poder indeterminadas, sino que el espacio debe «conjugarse», si es posible la metáfora lingüística; debe ser explotado según los intereses particulares de cada disciplina, para que tal o cual poder tenga éxito. El poder no tiene lugar sobre el espacio, sino que el poder *se da* de forma específica a través de distintos agrupamientos, organizaciones y compartimentaciones que rearticulan el espacio, lo que hace del mismo no una superficie sino una inflexión adaptada a las tecnologías de saber-poder imperantes. En palabras del propio Foucault, «Podría escribirse toda una historia de los espacios –que sería a la vez una historia de los poderes–, desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase, o de la organización hospitalaria,

2 FOUCAULT, Michel. «Questions á Michel Foucault sur la géographie», 33.

pasando por las implantaciones económico-políticas»³. El poder se encarna en los muros, se hace visible a través de paredes, trazados urbanísticos, diseños arquitectónicos y edificaciones concretas (como cárceles panópticas, hospitales, fábricas, cuarteles, etc.). Esta conciliación entre los poderes institucionales y los enclaves arquitectónicos se habría verbalizado de forma generalizada en la literatura política del siglo XVIII; es en esta época cuando los discursos sobre las técnicas de gobierno y la necesidad de evitar epidemias, revueltas e inmoralidades inciden por primera vez en cuestiones de arquitectura y urbanismo.

Desde la perspectiva foucaultiana, podemos distinguir entre modelos de ciudad «disciplinarios» y ciudades «biopolíticas»⁴. En sus obras, el autor contrapuso ambos paradigmas: el modelo disciplinar del poder analiza a los individuos, los lugares, los tiempos, los actos y operaciones, clasifica elementos en función de objetivos determinados, establece las secuencias y coordinaciones óptimas y discrimina entre los aptos y los incapaces, lo normal y lo anormal. Por lo que respecta a la arquitectura disciplinar, Foucault toma como principal ejemplo la figura del panóptico, esto es, un dispositivo espacial de vigilancia, ligado primeramente a entornos carcelarios, que consistía en un núcleo central destinado a la ubicación de los guardias, junto con una serie de pasillos acabados en pequeños habitáculos para los prisioneros. Desde la posición central era fácil no solo la vigilancia, sino también la ocultación: se trataba de ver a los presos sin ser vistos, y por ello mismo de crear la ficción de que estos podían ser vigilados en cualquier momento, incluso cuando fueran incapaces de detectar a su carcelero.

Por su parte, el paradigma biopolítico ya no se basa en la vigilancia, sino en la seguridad. Foucault señala que la libertad de nuestras sociedades contemporáneas es solo el correlato de novedosos regímenes de gobierno de las acciones, intereses, hábitos y prácticas. En la ciudad biopolítica se maximizan los elementos positivos, como la máxima circulación posible, la libertad plena o casi plena de elección, mientras que se minimizan los riesgos y se dificulta su acceso (como permitir fumar al mismo tiempo que se encarecen los impuestos sobre el tabaco o se prohíbe fumar en determinados lugares). El reto de las ciudades biopolíticas pasa por poner en juego todas las diferentes funciones que se dan cita en una determinada sociedad, apelando así a la mayor multiplicidad de prácticas, por lo que el espacio pasa a ser visto como una instancia de funcionalidades imprevistas, no controlada ni controlable, que en todo momento es necesario cartografiar y perimetrar.

¿Es posible reflexionar sobre estas experiencias espaciales y arquitectónicas desde el lenguaje artístico? El mundo del arte ha encontrado varios modos de representar las implicaciones entre poder y espacio arquitectónico. Existen multitud de propuestas que intervienen el espacio público, *performances* destinadas

3 FOUCAULT, Michel. 1979: «El ojo del poder», en BENTHAM, Jeremy. *El panóptico*. Trad. María Jesús Miranda. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979, 12.

4 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Ediciones, Madrid, 1976, 130-137.

a rehabilitar espacios, a denunciar procesos urbanísticos como la gentrificación, la segregación o la especulación inmobiliaria, prácticas de rehabilitación de la memoria o estrategias de resistencia ante el uso comercial y publicitario de las urbes. El movimiento situacionista configuraba gran parte de su ideario sobre esta premisa: repensar el espacio urbano, articular nuevos usos para la ciudad. Además, encontramos propuestas arquitectónicas, edificaciones, configuraciones del paisaje urbano (como parques, conjuntos arquitectónicos o barrios enteros) configurados con pretensiones artísticas y, al mismo tiempo, liberadoras o transgresoras, cuya existencia no tiene lugar sobre el espacio, sino que pretenden crearlo o expandirlo con su presencia. El propio Foucault⁵ aludía en una entrevista a las propuestas de Le Corbusier, aunque con reservas: sus intenciones liberadoras fueron sin duda mayores que sus logros reales.

Quizá Foucault tenía en mente ejemplos como el de la ciudad india de Chandigarh, el proyecto más ambicioso del famoso arquitecto. Con algo más de un millón de habitantes, el espacio urbano de Chandigarh se halla dividido en 60 sectores, cada uno con una autonomía plena con respecto a los demás, con su propio entramado de escuelas, templos y mercados, lo que permite que no haga falta andar más de diez minutos desde cualquier punto para acceder a los principales servicios demandados, al mismo tiempo que el tráfico rodado queda articulado a través del dibujo cuadrícula de la ciudad. Sin embargo, el resultado es hoy una ciudad conformada por parcelaciones autónomas, aisladas por la vegetación e incapaz de ofrecer a sus habitantes una visión de conjunto. Lo que en último término sucede en Chandigarh es aquello que ya había dejado anotado E. H. Gombrich, en su texto «The Beauty of Old Towns»⁶: la diferencia abrumadora entre las ciudades de crecimiento orgánico como consecuencia de pequeñas decisiones tomadas a lo largo de los años, frente a las ciudades planificadas mediante bloques de viviendas lineales; la construcción de urbanizaciones y ciudades satélite a través de un crecimiento rápido acaban convirtiéndolas en espacios monótonos y carentes de vida.

Nuestra sociedad configura nuevos panópticos, espacios de vigilancia que han llamado notablemente la atención de diversos artistas. La obra de Ángel Borrego «Exposición vigilada II» juega con esta sensación ambivalente de vigilancia y protección que producen determinados medios de seguridad; en concreto, el artista analiza en esta propuesta de 2003 la controvertida situación que experimentan numerosas personas en Euskadi que, por razones políticas, se ven obligados a utilizar escolta cada vez que tienen que hacer uso del espacio público. En concreto, Borrego ofrece una instalación en donde una persona pasea por la ciudad de Vitoria; una pantalla nos muestra la imagen de un escolta que dirige el trayecto protegiendo a dicho sujeto, mientras que en otra pantalla, de forma simultánea,

5 FOUCAULT, Michel. «Space, Knowledge, and Power» Entrevista con Paul Rabinow, en *Skyline*, Marzo 1982. Traducción disponible en [<https://www.bloghemia.com/2020/10/conocimiento-y-poder-del-espacio-por.html>].

6 GOMBRICH, Ernst H. «The Beauty of Old Towns». En *Architectural Association Journal*, Abril, 1965, 293-297.

se muestra a otro escolta que le sigue por la espalda. El recorrido urbano concluye en las instalaciones del museo, lo que obliga al espectador a identificarse con el protagonista y, al mismo tiempo, a sentir que la cámara (su propia mirada) podría coincidir con la de un posible agresor que estudiara detenidamente el recorrido de su víctima, lo que nos obliga a reflexionar sobre nuestras implicaciones con los regímenes de visualidad y vigilancia que nos rodean.

Desde el lenguaje de la pintura, el artista William Betts también ha prestado especial atención al fenómeno de la videovigilancia y las cámaras de seguridad, en este caso desde una perspectiva más lúdica y ligera. El artista firma numerosos lienzos en donde se reproducen escenas cotidianas captadas por cámaras de seguridad de aparcamientos, hoteles o comercios, empleando para ello una compleja tecnología de impresión, capaz de dispersar microgotas de pintura sobre el lienzo, lo que simula la textura que los más viejos del lugar identificaremos como característica de los televisores de los años ochenta y noventa. El contraste entre el prosaísmo de las imágenes de videovigilancia y la dignidad que conferimos a una técnica como es la pintura sobre lienzo resulta queda patente en las obras de Betts.⁷

Otras propuestas encarnan una mirada crítica hacia los medios de vigilancia y hacia el modo en que el espacio es analizado y diseccionado a través de tales medios, en línea con la lectura foucaultiana sobre la sociedad disciplinaria. Pensemos por ejemplo en la obra de Helmut Smits titulada *Dead Pixel in Google Earth* (2008), un trabajo que formalmente podría enmarcarse dentro del género Land Art, creaciones que operan directamente sobre el paisaje para así confeccionar un producto híbrido entre lo natural y lo artificial, si bien en este caso la propuesta artística de Smits estaba enfocada hacia la crítica de un modelo de control visual prediseñado por los medios digitales. Su propuesta consistía en algo tan simple como un terreno de hierba perfectamente cuadrangular que había sido quemado y que por ello presentaba una superficie negra, carbonizada, lo que en definitiva parece simular un «punto muerto» para un hipotético escaneo de la herramienta Google Earth. De este modo, se crea un espacio escotómico de torsión o ruptura dentro de la lógica de control visual impuesta por la Red y sus mecanismos de vigilancia: Google es hoy el gran ojo encargado de radiografiar la realidad y dotar de existencia a aquello que cae bajo su mirada tecnológica. Pero si Google no puede identificar un punto ciego dentro del campo visual, ese recinto es automáticamente condenado a la inexistencia, al vacío, y todo el poder de datación de la herramienta queda en entredicho.

Otras propuestas disidentes que reflexionan sobre el espacio y las tecnologías de control las encontramos en obras como la de Pedro Sepúlveda *Digital Shelters* (2002), sobre la saturación mediática y la hipervigilancia. En la obra, consistente

7 LOZANO JIMÉNEZ, José Luis. *Arte Panóptico: Control y Vigilancia en el Arte Contemporáneo*. Tesis para optar al grado de Doctor en Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 2012, 364-373.

en una aplicación informática, Sepúlveda trazaba los diferentes itinerarios que nos permiten escapar del circuito de cámaras activo en una ciudad hipervigilada como Londres. Ante la hipervisibilidad, el artista nos garantiza clandestinidad, subterfugio, recogimiento mediático. Frente al conocido relato borgesiano en donde un mapa del Imperio tenía que ser tan grande como el Imperio, el problema ya no es cómo construir un mapa que sea fiel al original, sino *cómo escondernos en el mapa mismo*. La propuesta del artista servía de mecanismo de subversión y disidencia visual: en una época en donde todo ha de ser grabado y fotografiado, la invisibilidad se alza como un valor de resistencia.

El lenguaje artístico permite elaborar discursos o prácticas de resistencia contra los mecanismos de vigilancia de las ciudades disciplinarias. Pero no también existen propuestas estéticas que piensan el medio urbano y las dinámicas de videovigilancia en la red desde perspectivas opuestas a las del propio Foucault, y que por ello mismo también son susceptibles de entablar un interesante diálogo con su obra; frente al discurso imperante que afirma que la Red nos vigila y que no podemos escapar a su mirada, el trabajo *Vópos* (2002), de Eva y Franco Mattes, parece decirnos (eso sí, en una época todavía muy temprana en el desarrollo de Internet) que a pesar de las lógicas panópticas de las que hace gala la red siempre hay un resto *que no puede ser registrado*. La propuesta del matrimonio Mattes consistía en publicar en una web y de forma continuada su ubicación geográfica, lo que permitía, por un lado, mostrar las formas de control imperantes, y por otro desafiar las mismas lógicas de vigilancia que se mostraban: siempre hay algo más que no es posible vigilar o controlar, un resquicio de vida, libertad o experiencia que queda fuera de sus tecnologías de seguimiento y datación.

El artista Steve Mann ha acuñado el término *sousveillance* para definir cómo aquellos que están abajo pueden vigilar (*surveillance*) a los que están arriba (*sous*, bajo; *sur*, sobre). Es fácil ver un ejemplo de *sousveillance* en una conocida *performance* artística de Hasan Elahi, profesor de la Universidad de Maryland que fue confundido con un terrorista y que por esta causa pasó a formar parte de una lista negra de los servicios de investigación del FBI. Tras ser sometido a varios interrogatorios infructuosos, y con clara intención de sobrecargar el sistema, Elahi decidió fotografiarse sin descanso con su teléfono móvil y remitir constantemente las imágenes registradas al propio FBI; en 2015, su dossier contenía más de 70.000 fotografías. El propio profesor mostraba cierta satisfacción con su actitud: ¿quién no esbozaría una sonrisa al imaginarse a todos esos oficinistas enfrascados durante horas en buscar algún tipo de actitud inapropiada en la retahíla de imágenes insignificantes de Elahi comiendo, poniéndose el pijama o afeitándose frente al espejo?

Vale citar aquí el caso de Jens Sundheim y sus prácticas de *hacking* contra los mecanismos estatales de vigilancia y control visual de la población. Sundheim se dedica a viajar por diferentes países y a posar ante diferentes cámaras de seguridad

para registrar posteriormente su ruta tomando como referencia páginas webs en donde estas imágenes están disponibles. Cabe citar aquí su *performance The Traveller*: en ella, Sundheim se convierte en un turista más en el espacio de la globalización, pero con una rara característica, impensable para la mayoría de nosotros, y es que no porta cámara fotográfica alguna. Por el contrario, todo a su alrededor actúa como un complejo dispositivo fotográfico capaz de recrear las localizaciones de su viaje. El comportamiento errático de Sundheim a la hora de buscar este tipo de localizaciones le ha valido en no pocas ocasiones alertar a las autoridades: espacios especialmente sensibles como aduanas, edificios gubernamentales o entidades bancarias han contribuido generosamente a su obra al producir situaciones incómodas en donde vemos cómo el artista es interrogado y cacheado a causa de sus comportamientos poco habituales. Frente a una actitud paranoica antitecnológica, Sundheim nos ofrece una denuncia de la banalidad de la hipervigilancia.

3. Ciudades biopolíticas y prácticas liberadoras

Otro interesante espacio arquitectónico anti-panóptico sería la biblioteca de Seattle, planificada por Rem Koolhaas. Lo que ofrece Koolhaas en este ejemplo es una reinención del espacio arquitectónico de un edificio público mediante la subversión de los modelos de vigilancia, orden y estratificación que priman en las bibliotecas clásicas, que por lo general se dividen en espacio de estudio y estanterías de libros de consulta, además de diferentes puestos de vigilancia para el personal de la biblioteca. En el espacio que configura Koolhaas, el propio edificio se levanta a modo de espiral, las plantas se dislocan entre sí para generar nuevos regímenes de relación visual y la luz natural del exterior atraviesa el enrejado de las fachadas para que la visualización sea plena, pero ajerárquica. Además, el espacio no ofrece usos específicos, sino que permite la creatividad de sus usuarios, configurándose como un espacio auténticamente público, destinado a los usos particulares que se quieran aprovechar del mismo. Paradójicamente, podemos decir que aquello que certifica las condiciones de libertad que genera arquitectónicamente la obra de Koolhaas es que las tres puertas de entrada y salida que rodean al edificio están fuertemente vigiladas.⁸

Si en algo puede interesarnos la propuesta de Koolhaas para nuestro estudio es porque en cierto modo conecta con el siguiente régimen, el paradigma biopolítico, en donde las muestras de prácticas «contraespaciales» y de «contraemplazamientos artísticos» tienen que lidiar con un escenario diferente. El urbanista biopolítico ya no es aquel que debe garantizar el correcto funcionamiento de un espacio óptico-

⁸ LEÓN CASERO, Jorge; CASTEJÓN, María: «Mal de archivo. Disciplina y biopolítica del diseño de bibliotecas en la arquitectura contemporánea». En *Arte, individuo y sociedad*, n.º 32(1), 2020, 155-172.

geométrico de la ciudad en el que los individuos son perfectamente controlables, sino que debe actuar como mediador entre el usuario y las disposiciones políticas y financieras que articulan la vida social, con la intención de hacer más productivo el espacio, hasta el punto de que podamos hablar de explotación comercial.⁹

Estos espacios en donde prima la libertad y la productividad obligan a los lenguajes artísticos a reformular sus propuestas disidentes o sus discursos críticos, en gran medida porque gran parte de lo que define al propio medio artístico son rasgos que ya están insertos en la lógica neoliberal de las ciudades biopolíticas: el arte pretende «liberar» y para ello ha de «producir» un objeto o práctica que sea consecuente con dicha liberación. El propio Foucault, por su parte, era reacio a concebir un modelo arquitectónico «liberador» por definición:

no creo que haya nada que sea funcionalmente —por su propia naturaleza— absolutamente liberador. La libertad es una práctica . Así que, de hecho, siempre puede haber cierto número de proyectos cuyo objetivo sea modificar algunas restricciones, aflojarlas o incluso romperlas, pero ninguno de estos proyectos puede, simplemente por su naturaleza, asegurar que las personas tengan libertad automáticamente, que será establecido por el propio proyecto.¹⁰

El espacio no es liberador por sí mismo, sino que son las prácticas que discurren sobre él las que pueden transformar las relaciones de poder existentes entre los individuos y el espacio. Hay relaciones recíprocas entre espacio y sociedad, pero no fundamentalismos o garantías. Pensemos, por ejemplo, en una obra *Supreme Particles*, «Airport Tunnel», de 1997, en donde un grupo de artistas transforma un no-lugar como es un aeropuerto, y más concretamente los túneles que conectan varias terminales en el aeropuerto de Fráncfurt, logrando hacer que un espacio destinado al tránsito, a la comercialización, etc., sea repentinamente convertido en un espacio para el deleite visual y la recreación artística a través de un complejo dispositivo de colores y sonidos.

Como crítica abierta a estas ciudades biopolíticas, ligadas a la fluidez, la velocidad y el tránsito, podemos situar la propuesta de la artista de origen coreano Kimsooja *A Needle Woman* («Una mujer aguja», 1999), en donde su propia presencia es percibida como una aguja que pretende conectar (*coser*) las experiencias e intereses de otras personas, a modo de sutura o sanación. En el vídeo que sirve de muestra, vemos a la artista en varias ciudades diferentes, todas ellas densamente transitadas, mientras ella permanece de espaldas a la cámara, en actitud hierática y totalmente inmóvil. A su alrededor, numerosos transeúntes la sortejan, miran fugazmente a la cámara o pasan de largo sin apercibirse de estar siendo grabados. El cuerpo de la artista actúa como una aguja que pretendiera

9 URUBAYEN, Julia; LEÓN CASERO, Jorge. «Espacio, poder y gubernamentalidad. Arquitectura y urbanismo en la obra de Foucault». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 40, nº 112, Ciudad de México, marzo/junio, 2018, 181-212.

10 FOUCAULT, Michel. «Space, Knowledge, and Power».

atravesar el espacio y el tiempo con la intención de establecer vínculos, conexiones, entramados significantes en un espacio biopolítico desintegrado por la velocidad. Kimsooja, quien a menudo se describe como una mujer nómada, percibe el territorio no como una dimensión que haya que recorrer indefinidamente hasta hallar acomodo en algún emplazamiento concreto, sino como un tejido en el que se producen conexiones entre personas, pero también desgarros. Es tipo de viaje o desplazamiento es concebido por la artista como un intento por suturar, hilvanar o remedar las brechas abiertas ante las lógicas biopolíticas del capitalismo global. Los conflictos irresueltos de los lugares a los que viaja y las diferencias culturales entre pueblos pueden ser cosidos a través de una búsqueda experimental y artística de intereses comunes, así como mediante la elaboración de significados conjuntos.

4. Heterotopías artísticas

Es necesario completar nuestro estudio haciendo alusión a una conocida propuesta con la que Foucault¹¹ habría entreabierto una puerta para el estudio de los espacios y sus relaciones de poder. Foucault hablaba de una *heterotopología*, es decir, una ciencia de los espacios alternativos, contraproductivos o aislados del resto de operaciones usuales del espacio. La heterotopología fijaría su atención en estos espacios otros que sostienen estructuralmente al resto: localizaciones míticas a la par que reales, perfectamente localizables sobre el plano, las heterotopías constituirían aquellos emplazamientos que, ya sea por pertenecer al orden de la sacralidad o de la prohibición (o incluso a ambos), eluden las leyes, códigos y usos que el resto de espacialidades de una sociedad. Foucault refiere las «crisis biológicas» que codifican la existencia y que tienen lugar en zonas compartimentadas o delineadas, como sucede con el viaje nupcial, el desvirgo, la menstruación, la adolescencia en colegios o acuartelamientos, etc. Por otra parte, también hay heterotopías que canalizan las desviaciones o transgresiones, como sucede con los espacios destinados a alojar a locos, presos o ancianos improductivos, pero también a los fallecidos en la heterotopía que denominamos con el nombre de cementerio. Otros espacios al margen de las ciudades actúan igualmente a modo de sustentos heterotópicos: las ciudades-satélite, los polígonos de trabajo, campos de labranza o zonas de almacenaje. También las colonias fueron las heterotopías recurrentes de los países conquistadores. Otros espacios de evasión, como el teatro, el cine o los jardines actúan de igual modo a la manera de enclaves heterotópicos. Se trata, en conjunto, de territorios destinados a ritos concretos, estrategias de separación o exclusión, ocio o domesticación de los afectos y rutinas. Se trata, en efecto, de espacios segregados del funcionamiento habitual de la polis que

11 FOUCAULT, Michel. «De los espacios otros». Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Publicación digital, 2008. Disponible en [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf].

se desarrollan al margen de las distribuciones de poder establecidas. Podemos hablar de *locus sacer*, emplazamientos sagrados que no pueden ser plenamente legislados urbanísticamente porque se rigen por una serie de reglas internas, de ordenamientos sin relación con la totalidad de la que han sido excluidas; espacios de omisión y clausura extrema en donde las leyes quedan parcialmente suspendidas o se mantienen por condiciones de dominación legalmente cuestionables.

No hace falta detallar hasta qué punto el arte ha aspirado siempre a dar con estos espacios de exclusión y autonomía: el teatro es, según Foucault, un claro dispositivo heterotópico, pero también las instalaciones artísticas, las galerías de museo y demás, lo que, tal y como señalaba mordazmente el teórico de arte Fernando Castro Flórez, hace que «La heterotopía artística contemporánea está caracterizada por un afán contextualizador que, al fijarse obsesivamente en el territorio del museo, acaba por ser tautología»¹². En los mismos años en que Foucault hablaba de las heterotopías, Rosalind Krauss¹³ hablaba del campo expandido del arte y de cómo los espacios de producción artísticas se habían extendido y habían acabado por fusionar la extensión espacial con la propia obra. Duchamp o Klein fueron algunos de los pioneros en estetizar este espacio heterotópico de la exposición y la galería, como ocurrió con *La exposición del vacío*, de Yves Klein, pues tal y como escribe Bourriaud, «Desde la presencia de la guardia republicana a la entrada de la galería Iris Clert, hasta el cocktail azul que se les ofrecía a los visitantes, Klein trató de controlar todos los aspectos del protocolo rutinario de una inauguración, dándoles una función poética que abarcaba su objeto: el vacío».¹⁴

La heterotopía no es, necesariamente, un espacio liberador, pero sí que es posible percibirlo como un complemento para confrontar con las dos tipologías de ciudad (la ciudad disciplinaria y la ciudad biopolítica) que hemos analizado aquí, por cuanto que supondría un claro intento por huir de ambas, una muestra de rechazo y exterioridad a las lógicas espaciales existentes, lo que da paso a los efectos más dispares que podamos pensar, desde guetos marginales y espacios de hiperexplotación urbanística (el arquitecto Miguel Mesa del Castillo¹⁵ hablaba de la ciudad de Benidorm como la heterotopía española por excelencia, espacio de suspensión de las reglas urbanísticas nacionales), hasta resquicios de liberación en línea con aquello que Hakim Bey¹⁶ teorizó bajo las siglas en inglés TAZ, zonas temporalmente autónomas, enclaves de resistencia y autonomía.

Es posible recurrir a varios ejemplos de heterotopías artísticas, o propuestas

12 CASTRO FLÓREZ, Fernando. «Escaramuzas». En *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 14, 2002, 112.

13 KRAUSS, Rosalind. «Sculpture in the Expanded Field». En *October*, primavera, 1979, 30-44.

14 Citado en GUILLÉN GUILLAMÓN, Lucía María. *Contraemplazamientos. Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad*. Tesis para optar al grado de Doctora en Artes Visuales e Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2015, 169.

15 MESA DEL CASTILLO, Miguel. *Arquitectura y Resistencia en el Tiempo de la Cultura Flexible*. Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura, Universidad de Alicante, Alicante, 2012, 325.

16 BEY, Hakim. *Zona Temporalmente Autónoma*. Trad. Guadalupe Sordo. Publicación digital, 1991. Disponible en [<https://www.merzmail.net/zona.htm>].

artísticas deliberadamente heterotópicas, ejemplos que tomo prestados de la tesis de Lucía María Guillén Guillamón¹⁷ sobre contraemplazamientos y prácticas artísticas ligadas a la luz y a la espacialidad. El primero de estos ejemplos sería la propuesta de James Turrell *Meeting*, entre 1980-1986, Se trata de habitaciones sin techo, espacios museísticos que rompen con las convenciones arquitectónicas para crear un espacio abierto en donde la luz natural es capaz de modificar el color blanco de las paredes, ofreciendo tonos anaranjados en contraste con los tonos azulados del cielo; otras obras de Turrell juegan con esta intromisión de la luz y con las posibilidades que esto conlleva, generando emplazamientos que cuestionan los usos normales del espacio arquitectónico y dotándoles de una nueva significación poética antes que funcional.

En una línea similar, y de modo que también podría recordarnos a los túneles de aeropuertos que veíamos antes, Dan Flavin y su *Varese Corridor*, de 1976, nos ofrece un empleo afuncional del espacio a través de pasillos que son decorados por juegos de luces y colores especialmente sugerentes, lo que obliga a percibir un lugar de paso como son los pasillos entre estancias como lugares con identidad propia, propuesta que podría recordar a las de Carlos Cruz-Diez y su *Chromosaturation*, de 1970, con tres estancias de colores saturados (rojo, azul y verde), que obliga al espectador a centrar su atención en el espacio arquitectónico por el que se mueve y a inaugurar nuevas lógicas de relación con el mismo.

Por último, podemos citar una propuesta más reciente de Olafur Eliasson, *Weather Project*, de 2003, una especie de contrapartida de la frivolidad de los centros comerciales, en donde no podemos saber nunca si es de día o de noche, si llueve o hace frío en el exterior, en la medida en que se crea un falso clima perpetuo que no impida centrarnos en nuestras actividades comerciales. En el caso de *Weather Project*, el espectador asiste los intentos del artista por generar artificialmente un entorno crepuscular dentro de la Sala de Turbinas de la Tate Gallery de Londres. Para ello, Eliasson sitúa un foco circular de gran tamaño situado al fondo de la sala, e irradia el espacio de una luz anaranjada y una falsa niebla, que gracias a los juegos de espejos ofrece la sensación de haber configurado la heterotopía estética de un sempiterno atardecer.

5. Conclusiones

Podemos finalizar nuestra exposición con unas breves consideraciones finales: las propuestas espaciales y arquitectónicas de Foucault ofrecen una capacidad de sugerencia inusitada, por cuanto que el autor es capaz de configurar un diseño explicativo que sirva para comprender diferentes modelos de ciudad (disciplinar,

17 GUILLÉN GUILLAMÓN, Lucía María, *Contraemplazamientos. Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad*, 113-118.

biopolítica), así como por delimitar las diferentes lógicas de poder que intervienen en ellas. Asimismo, y si bien el autor siempre fue cauto a la hora de celebrar formas arquitectónicas o configuraciones urbanísticas liberadoras, ofreció rigurosas herramientas teóricas para que tuvieran lugar tales prácticas de resistencia o cuestionamiento de las lógicas de poder espaciales, especialmente por lo que respecta a su concepción de espacios alternativos o heterotópicos, que habrían abierto una fecunda ventana a las propuestas artísticas y reflexiones estéticas emancipadoras.

6. Bibliografía

- BEY**, Hakim. *Zona Temporalmente Autónoma*. Trad. Guadalupe Sordo. Publicación digital, 1991. Disponible en [<https://www.merzmail.net/zona.htm>].
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. «Escaramuzas». En *Arte, individuo y sociedad*, Vol. 14, 2002, 107-119.
- FOUCAULT, Michel. «Questions á Michel Foucault sur la géographie». En *Dits et écrits, Tomo III*. Ediciones Gallimard, París, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Ediciones, Madrid, 1976.
- FOUCAULT, Michel. 1979: «El ojo del poder», en BENTHAM, Jeremy. *El panóptico*. Trad. María Jesús Miranda. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979, 9-26.
- FOUCAULT, Michel. «Space, Knowledge, and Power» Entrevista con Paul Rabinow, en *Skyline*, Marzo 1982. Traducción disponible en [<https://www.bloghemia.com/2020/10/conocimiento-y-poder-del-espacio-por.html>].
- FOUCAULT, Michel. «De los espacios otros». Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Publicación digital, 2008. Disponible en [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucault_de-los-espacios-otros.pdf].
- GUILLÉN GUILLAMÓN, Lucía María. *Contraemplazamientos. Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad*. Tesis para optar al grado de Doctora en Artes Visuales e Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2015.
- GOMBRICH, Ernst H. «The Beauty of Old Towns». En *Architectural Association Journal*, Abril, 1965, 293-297.
- KRAUSS, Rosalind. «Sculpture in the Expanded Field». En *October*, primavera, 1979, 30-44.
- LEÓN CASERO, Jorge; CASTEJÓN, María. «Mal de archivo. Disciplina y biopolítica del diseño de bibliotecas en la arquitectura contemporánea». En *Arte, individuo y sociedad*, n.º 32(1), 2020, 155-172.
- LOZANO JIMÉNEZ, José Luis. *Arte Panóptico: Control y Vigilancia en el Arte Contemporáneo*. Tesis para optar al grado de Doctor en Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada, 2012.
- MESA DEL CASTILLO, Miguel. *Arquitectura y Resistencia en el Tiempo de la Cultura Flexible*. Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura,

Universidad de Alicante, Alicante, 2012.

URUBAYEN, Julia; LEÓN CASERO, Jorge. «Espacio, poder y gubernamentalidad. Arquitectura y urbanismo en la obra de Foucault». En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 40, nº112, Ciudad de México, marzo/junio, 2018, 181-212.