

(DES) OCULTAMIENTO Y (DES) INSTALACIÓN: TEATRALIDAD DE LA EXPERIENCIA. A PROPÓSITO DE PROVOCARSE EL ARCHIVO DE EDUARD MORENO – X PREMIO LUIS CABALLERO

María Cristina Sánchez León ¹

Pontificia Universidad Javeriana de Cali, Colombia

https://doi.org/10.33676/EMUI_nomads.60.XX

Resumen: El presente artículo, propone una lectura crítica y estética sobre la obra *Provocarse el archivo* de Eduard Moreno, seleccionada para el X Premio Luis Caballero. Propone, a modo de actos, tal como se puede entender una obra teatral, una lectura en donde se extrapola la potencia relacional de la obra en contraste con lo que ella suscita especialmente en lo que refiere a: la experiencia del cuerpo como cuerpo velado, a la experiencia de la confesión como acto en donde se aguarda el tiempo, y la presencia de bio rastros como trozos de memoria que ponen en juego la crisis de la representación como exigencia de libertad.

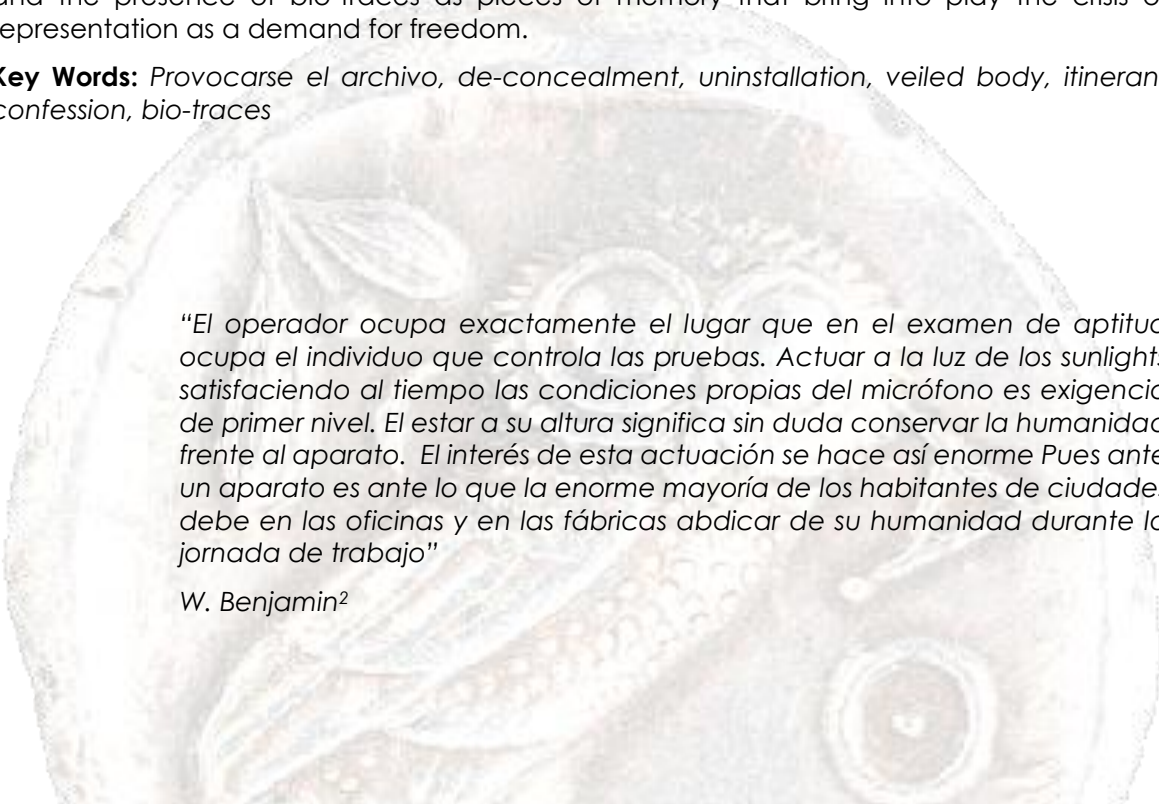
Palabras Clave: *Provocarse el archivo, des-ocultamiento, desinstalación, cuerpo velado, confesión itinerante, bio-rastros*

¹ Filósofa egresada de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá - 2000), Magister en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá-2007) y Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Manizales y CINDE (Manizales-2017) con una tesis doctoral cuyo objetivo fue desarrollar los vínculos entre Estética y Política a partir de la figura de la Jovialidad, recibiendo la mención Summa Cum Laude. Autora de varios libros conjuntos nacionales e internacionales en campos de la Socialización política, la Fenomenología, y la Estética e investigadora y docente por varios años en diferentes universidades de Bogotá, de Manizales y de Cali. Ganadora del Premio de Ensayo sobre Danza otorgado por la Secretaria de Cultura Recreación y Deporte. Profesora Visitante de la Universidad de La Habana (Cuba) y pasante de Investigación de la Universidad de Campinas (Brasil). Recientemente ganadora de la convocatoria de Residencia en Investigación en arte contemporáneo otorgada por la [ÜBERBAU_HOUSE] CONTEMPORARY ART -SÃO PAULO, BRASIL]. Con el proyecto "Captura y obtura del cuerpo político". Actualmente es profesora e investigadora del Departamento de Humanidades y de la Carrera de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali en los ámbitos de la Estética y de la Filosofía de la Cultura

(Des) hidden and (des) installation: theatricality of the experience.

Abstract: This article proposes a critical and aesthetic reading of the work *Provocarse el archivo* by Eduard Moreno, selected for the X Luis Caballero Prize. By way of acts, as a theater play can be understood, it proposes a reading in which the relational power of the play is extrapolated in contrast to what it provokes especially regarding: the experience of the body as a veiled body, to the experience of confession as an act where time is awaited, and the presence of bio-traces as pieces of memory that bring into play the crisis of representation as a demand for freedom.

Key Words: *Provocarse el archivo, de-concealment, uninstalation, veiled body, itinerant confession, bio-traces*



“El operador ocupa exactamente el lugar que en el examen de aptitud ocupa el individuo que controla las pruebas. Actuar a la luz de los sunlights satisfaciendo al tiempo las condiciones propias del micrófono es exigencia de primer nivel. El estar a su altura significa sin duda conservar la humanidad frente al aparato. El interés de esta actuación se hace así enorme Pues ante un aparato es ante lo que la enorme mayoría de los habitantes de ciudades debe en las oficinas y en las fábricas abdicar de su humanidad durante la jornada de trabajo”

W. Benjamin²

Escribir sobre la importancia, transmisión, sentido o resonancia de una obra que de entrada exige una mirada des-orbitada y des-centrada, aparece como una actividad que pone en operación el cambio de significado, de “lugar” y de uso en la formulación de criterios estéticos. Esto quiere decir que más allá de ubicar una obra dentro de una temporalidad histórica lineal, se nos puede plantear la vitalidad de asumir e integrar a nuestra experiencia la imperiosa esencia de cualquier obra de arte: la confrontación con nosotros mismos. ¿Cuál es nuestro lugar? ¿Qué pensar del mundo cotidiano del ornato y de la palabra? ¿En qué consiste el vínculo entre lo operatorio de la obra y el operar del que asiste como espectador? ¿Qué es lo que opera en la emergencia del acontecimiento? ¿Cuáles son las diferentes formas de sacralidad con las que vive nuestra sociedad contemporánea?

² Benjamin, Walter, (2012) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Primera redacción. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Edición: Rolf Tiedemann & Hermann. Editor digital: Titivillus, p. 20.

Estas preguntas, inauguran la conversación con eventos, o mejor, con *eventualidades* que se proponen en lo que quiero definir inicialmente como *teatralidad de la experiencia* en el recorrido que implica *Provocarse el archivo*, obra seleccionada para la X Versión del Premio Luis Caballero, y cuyo autor es Eduard Moreno. Esta *teatralidad de la experiencia* quiere desplegarse en tres actos, cuyo orden escapa a la linealidad museística tradicional, recuperando un diálogo íntimo entre unidad autónoma (cada acto) y operatividad conjunta (recorrido experiencial). Estos tres actos son: cuerpo velado, confesión itinerante y bio-rastros.

Asistir a *Provocarse el archivo*, invita a recordar uno de los grandes retos que se le plantea al arte, justamente con la aparición de medios, tecnologías, artefactos y mecanismos que intervienen en su producción (o reproducción). Esta afirmación no quiere poner en entredicho aquellas novedosas formas de aparición de la obra de arte en general, sino que quiere invitar a la captación de aquello que de la obra “ya no” es parte del autor y de su intencionalidad; sino de aquello que la obra *ha puesto para sí* y ha dejado en sí misma. Esto sin duda aparece como un trabajo de sentido en el que ver la obra, es ponerse-en-obra con el tiempo del obrar –mismo-, con la materialidad com-portada que se impone y con los relatos de cuerpo que se estacionan como confesión.

Una insinuación sobre el lugar des-instalado con *Provocarse el archivo*: Un lugar se circunscribe como una suerte de azar que nos permitimos con la corporalidad yacente, circundante e incluso, itinerante. Un lugar es el ejercicio de apropiación que nos hace ver el territorio como tarea, como esfuerzo y como potencia de corporalidades sin fin. Un lugar es intercambio, divergencia, intersticio, diferencia: sólo los lugares nos hacen evidente el cuerpo, por ello, cambiar el espacio, no es cambiar “de” lugar.

Acto I: Cuerpo velado

“¿Qué es la vida? No lo sé. ¿Dónde mora? Al inventar el lugar, los seres vivos responden a esta pregunta”

Michel Serres³.

Primero el cuerpo, el disponerse para salir, para estar ante los otros, para vivir ante los otros, hay un cuerpo para cada lugar: ¿Qué viene con la purificación y con la asepsia? ¿Quién está detrás de lo que cubre?

³ Serres, Michel. (1999) Atlas. Ediciones Cátedra, Madrid. p.39

Se abre la pregunta por la época en la que se ha instaurado un modo de comportamiento que en definitiva se traduce en prácticas que vinculan la sensibilidad de manera múltiple. Por un lado, el cuerpo que se oculta se nos ha vuelto lugar, lugar en el que se confunde permanentemente la inocencia, la ignorancia y la perplejidad. Somos cuerpos que se mueven suponiendo la protección cuando la ciencia cada vez más nos arroja a la certera incertidumbre, vemos cuerpos ignorantes que caminan como si en un estado de superstición o esperanza tomaran como bandera el riesgo, y por supuesto, somos cuerpos en perplejidad porque lo peor del cuerpo es que el objeto de nuestro terror no es fácilmente identificable, el otro me interpela, y me abre un espacio que por mí no es sino desconocido. Hacer inicialmente una pregunta nos surge como tarea de apertura: ¿cómo es (acontece) el cuerpo? no olvidemos que incluso en ocasiones, no tenemos acceso a él. Por otro lado, me resulta inevitable, recordar los libros III, V y X de la República de Platón cuando justamente se nos advierte el poder supremo que las imágenes tanto de los cuerpos como de las almas, tienen en la sociedad, poder que se traduce en la producción de los afectos y emociones de los espectadores. Todos recordamos aquel momento en el que Sócrates afirma que lo mejor sería “obligar a los poetas a decir lo que nos conviene escuchar sobre lo que significa la muerte, el valor y la virtud”. Resulta curioso justamente que el cuerpo que se oculta, sea evidenciado todo el tiempo con la información que se transmite. El cuidado del cuerpo se nos ha mezclado con la pérdida de nombre y de cuerpo, en lo que la muerte nos presenta; y mientras tanto, otros olvidan que justamente el cuerpo oculto, es el cuerpo privado de la acción. Somos, ahora un cuerpo que es extraño a sí mismo, porque la ciencia ya nos ha enseñado que se puede ser otro en cualquier momento.

Segundo lugar del cuerpo. Al preguntar por el cuerpo, nos asalta la relación con la propiedad. “Mi” cuerpo, “su” cuerpo, “tenemos” un cuerpo. Estas afirmaciones mediante las cuales se circunscribe la corporalidad, se nos han vuelto la forma en la que expresamos la administración de un terreno. Olvidamos que lo *orgánico* como fluctuante, difícilmente puede permanecer intacto, como en cambio, si lo puede un espacio inerte y “propio”. Qué sea lo propio, es un asunto tanto de índole religioso como de índole moral y económica. Lo “propio” entonces, también se nos ha vuelto ajeno, sobre todo cuando hay una manera libre en la que se comporta el cuerpo; y ello más allá de los enunciados científicos, se encuentra en la espontaneidad de su propio acontecer y de su propia naturaleza. Hay mucho del cuerpo que no controlamos, que nos supera, que nos puede y nos rebasa.

Pero también, hay en el cuerpo una mezcla de potencias: por un lado, la potencia de la libertad que nos jalona sin conciencia alguna; y por otro, una natural tendencia a descubrir y a salir al encuentro. Cuando se entra en

Santa Clara⁴, la versatilidad corporal del espectador se vuelve sacralidad, comportamiento-silencio: como si en efecto la perturbación de la voz o de la entrada ruidosa, entorpeciera una suerte de acontecimiento sacramental que bien nos hace recordar la solemnidad de los actos y rituales religiosos. Con *Provocarse el archivo*, asistimos a una des-instalación del museo, en la instalación de otro -museo y cuerpo- que irrumpe con una nueva forma de lo sagrado: es sagrado que el cuerpo mueva lo que quiere y motiva su ver. La operación del ver se vuelve entonces, exigencia que sobrepone y sobrepasa la curiosidad del cuerpo con la que este mueve la experiencia de des-localizar la imagen ritual de las obras “conservadas”.

Las telas que han sido instaladas como una suerte de paneles móviles, tienen en sus colores una suerte de temporalidad propia, pues han sido pintadas quizá recordando unos grandes lienzos que no reclaman la figuración en su superficie, sino la ocultación de superficies “de contacto”, contacto visual pues sabemos de sobra que con las obras del museo viene el NO TOCAR.

Provocarse el archivo, para esta instancia, se nos presenta justamente como el operar la materia conservada y preservada, en el tránsito del ver y en las formas diversas de contacto, que des-ocultan y des-cubren un museo-otro: “Al hacer un balance, ¿qué es un pliegue? Un germen de forma. Pero, ¿qué es un germen sino un conjunto de pliegues? El pliegue es el elemento de la forma, el átomo de la forma, sí, su *clínamen*. Pero, ¿qué es una forma? Respuesta: algo liso con pliegues. ¿y cómo describir lo liso? Desgraciadamente se reduce al punto de vista. Desde aquí, sin moverme, muro, ventana, cortina a veces y diván, e incluso, palabra de honor, mi propia piel, si la observo sin gafas, parecen planos, uniformes, regulares. Diríanse variedades geométricas, pulidas, enlucidas, encaladas”⁵.

⁴ Museo ubicado en la ciudad de Bogotá, en un espacio que recuerda el Real Monasterio de Santa Clara, fundado en 1628 por Hernando Arias de Ugarte arzobispo de la época.

⁵ Serres, Michel, p. 48



Provocarse el archivo. Foto: Andrea Marín

Se encuentran pues aquellas fases y superposiciones del cuerpo que entran en contacto: la asistencia del cuerpo desprevenido, el encuentro del cuerpo con la realidad museística alterada y el espectador que se libera

con duda pero que asiste a la curiosidad. Se ha demarcado un lugar y en definitiva, es el lugar de la experiencia, experiencia-cuerpo que se circunscribe en la tela-piel. La vida corporal nos lo enseña: cuidar, proteger, abrigar, terminan por ser sinónimos topológicos del *ocultar*.

Las tres instancias del cuerpo se nos vuelven manifiestas en *Provocarse el archivo*: historia, religión y conocimiento, funcionan con objetos que se nos han vuelto objetos cuidados y reservas de historia beatificada. Provocarse el archivo, invita a pensar qué hacer con el archivo: ¿rehacerlo? Este acto I es acto que abre la des-instalación con el des-ocultamiento. Será el acto II el que instale un ciclo aún más itinerante.

Acto 2: Confesión itinerante

"Todo lo que acontece, o bien acontece de tal modo que estás capacitado por naturaleza para soportarlo, o bien te halla sin dotes naturales para soportarlo. Si, pues, te acontece algo que por naturaleza puedes soportar, no te molestes; al contrario, ya que tienes dotes naturales, sopórtalo. Pero si te acontece algo que no puedes por naturaleza soportar, tampoco te molestes, pues antes te consumirá"

(Marco Aurelio, Meditaciones)⁶

Primera escena. Hace muchos años, fue presentada la adaptación cinematográfica de la vida de Pedro Abelardo (1079-1142), destacado filósofo que no tardaría en hacerse famoso en su época, por la innovación de sus métodos y por el modo como conducía sus clases ante los que fueran sus discípulos y al mismo tiempo, amigos. Con la dirección de Clive Donner (1988) *Stealing Heaven*, mostró de una manera interesante y afortunada, el dilema de la confesión. Tras haber faltado a su voto de castidad -como era el mandato y regla para el que fuera filósofo en esta época- Pedro Abelardo compartiría de modo total, la experiencia amorosa con Heloísa, experiencia que sin duda comenzó a evidenciarse en una apariencia, feliz, libre, e incluso tan autosuficiente que cada vez era menos frecuente el contacto con su confesor. Un día, fue su confesor quien lo increpó haciéndole ver su notoria ausencia y quien le preguntó si tenía algo para confesar-se. Ante esta pregunta Pedro Abelardo, dudó no sin pensar detenidamente que lo más justo y necesario para el acto confesional, era la rotunda convicción del *arrepentimiento*. ¿Quién se puede arrepentir del amor que hace libres y desbocados los espíritus de los amantes?

⁶ Marco Aurelio (1977) *Meditaciones*. Editorial Biblioteca Clásica Gredos. Bracelona. P. 200

Segunda escena. Uno de los valores más importantes para el psicoanálisis resulta ser la palabra: la palabra dicha, y por supuesto la palabra no dicha, no recuperada, omitida, sustituida, desplazada, aplazada, por supuesto olvidada. Recuerdo hace unos años haber visto una película basada en la obra de la escritora inglesa Iris Murdoch, autora de uno de los libros más hermosos que uno filósofo pudiera leer: El fuego y el sol. Dirigida por Richard Eyre, esta película realizada en el 2002, deja ver un acontecimiento que sin duda resulta paradójico. La escritura de Iris Murdoch, fina, limpia, explícita, pero al mismo tiempo preservadora de un misterio y de insinuaciones cuya responsabilidad y trabajo es del lector, mostró el momento en el que comienza a olvidar su material de trabajo: la palabra. Más allá de un diagnóstico médico y de todas sus explicaciones, quisiera subrayar lo siguiente: resulta curioso ser escritor, trabajar con la palabra y, olvidarla. Los últimos días de la vida de la escritora, vividos al lado de su esposo Jhon Bailey, fueron de silencio. Hay una escena particular en la que estando en la playa sentada, pone piedras sobre papeles rasgados, quizá, como si la escritora quisiera capturar los papeles, como aquellos fondos en los que la palabra está, sólo que de modo *ausente*. El papel está vacío pero ella quiere detenerlo, como si intentara detener el tiempo que las habita. Palabra-tiempo, palabra inconclusa. La palabra que no llega porque quizá no quiere detenerse, por eso, no palabra escrita. La palabra no se fija.

No es esta la única figura que me mueve a pensar en el universo verbal que nos delata, nos protege, pero además nos hace invisibles. Casandra, hija de Príamo y de Hécuba, gemela de Heleno, es la muestra de una historia de la palabra congelada, cuya maldición está en que es palabra no creída. Por salir una noche juntos los padres de estos niños, los dejaron "olvidados" en el templo. Cuando regresaron, vieron dos serpientes que pasaban su lengua por ojos, oídos, boca, nariz y manos con el fin de purificarlos, con el fin de dejar el camino abierto a los dones de la adivinación y de la profecía. Una versión del mito que nos gusta es saber que los dones vienen del animal sabio y su influjo en los lugares de la sensibilidad humana. Otra versión es aquella en donde el drama se convierte en amor y privación. Por la belleza de la joven Casandra Apolo queda fascinado. Tanto es su amor y admiración que le regala el don de la adivinación. El problema viene cuando exige favores amorosos de su profetisa y ella se niega con el espíritu y convicción de ser casta. Apolo no resiste tal humillación y decide dejar el don pero sin ninguna posibilidad de compartirlo.

¿Qué puede ser más trágico que la palabra que no circula? ¿Qué puede ser más terrible que la angustia de conocerlo todo, incluso el tiempo por venir y no poder encontrar resonancia en la palabra? Con Casandra hay una palabra que no es admitida ni creída: Casandra habla, prevé, adivina, lo sabe todo, pero esta es la instancia de la palabra inútil. Podría uno decir que la sordera del mundo es el castigo de la palabra que anuncia. La

palabra es aquí palabra ignorada. Resulta curioso que aquella mujer premiada con el don de la palabra previsor y aguda, cuyos sentidos fueron purificados, no tenga resonancia en la pureza y desprevenición que requiere la escucha.

Estas escenas nos ponen en la disposición narrativa del acto confesional que bien puede evidenciarse con *Provocarse el archivo*. La inmersión de una estación en donde el intercambio, el tráfico, y el tránsito de la experiencia con el tiempo -pasado- se expone, se coloca y se intercambia, se traduce como una danza en donde Casandra, bien se puede encontrar embelleciendo el panorama del otorgamiento de la experiencia del narrar. En el confesionario, somos sujetos, cuerpos, manos en exposición y ello, como por un truco de dioses, nos desplazan a un terreno en donde la palabra dicha se vuelve la palabra otorgada, asumida, constatada, mezclada en la conversación que sin duda afirma la presencia de Hermes, aquel que cubre su cuerpo de retazos y fragmentos. El registro en el papel, ya no es insulto a la memoria; por el contrario, es la forma en la que se trueca la vida vivida, con la vida expandida en el ornato, en la opción por quedarse en la estación de la exposición a la mejora. Un espacio que se abre como exposición, colocación y, relacionamiento cercano se sugiere en términos de intervención activa de la transferencia y diversificación de los espectadores. El espacio ha liberado el tránsito, porque la experiencia de "compartir" es no sólo emergente sino itinerante y por ello, liberadora. En el Acto I, estuvo el cuerpo operando, porque la obra era el cuerpo que opera, ahora, la experiencia de la otredad, se abre con la historia que busca un narrador. El lugar de culto se ha escindido como lugar de religiosa misericordia, y esta condición está lejos de ser condición cristiana y decididamente cerca de ser condición humana: la del lugar del cuidado, de la intimidad expandida y de la escritura propia y privada, que termina por agenciarse en un acto hospitalario que en definitiva, sólo se asegura en el tiempo.



Provocarse el archivo. Foto: Andrea Marín

Pienso en que el tiempo allí, en esta estación-confesión, se da a sí mismo en la materia del escoger y del elegir, de la espera por el secado, pero sobre todo, para este caso en concreto, en los diálogos que luego son consignados como bitácoras de tránsito. Nuevamente el desplazamiento del lugar de culto, por otra forma cultural, cultural real, cultural humana, cultural íntima, pues ¿qué puede ser más cultural e íntimo que la historia propia? ¿Sólo el lenguaje escrito es el lenguaje de la historia? ¿Qué tipo de lenguaje es el del narrador que cuenta, el del narrador que se pone en la tarea de escribir, y del *narrador que lee lo que está escrito*? Esta es otra forma en la que es preciso *Provocarse el archivo*.

Acto III: Bio-rastros

*"La virilidad de las obras está en el ataque"*⁷

Walter Benjamin, *Calle en Dirección única*

"Nada de lo que ya pasó es olvidado. Incluso si ya no lo recuerdas"

Haku en *El viaje de Chihiro*

Provocarse el archivo es una obra abierta, tan exploratoria como relacional. Apuesta a los recorridos que dan qué pensar, y que en esa medida, exigen justamente una visión tan detenida y reflexionada en cada estación, instancia o lugar configurado, como móvil y mutable en conjunto. El cuerpo se ha vuelto espectador, y el espectador se ha confesado, pero cabe también un lugar para el que observa, con una especie de dominio y libertad sobre lo que considera que es universo observable. Es como si, aquel espectador pudiese devenir, ojos de ciencia, ojos de sabio, ojos que todo lo ven, porque tienen el poder de la observación lo que aparentemente, es sólo pequeño. *Provocarse el archivo* ha dispuesto la microscópica de la vida, y de la memoria, haciendo de este acto, un ejercicio de libertad y dominio, sobre los rastros compilados, sobre la actividad del coleccionista que aguarda el tiempo del objeto como objeto sacramental. Dos esferas se encuentran: la absoluta libertad del observador y la representación de lo que entraña un objeto, es decir, la superación misma de la representación, en la imagen del recuerdo y de lo simbólico.

⁷ Benjamin, Walter (2002) *Calle en dirección única*. Ediciones Alfaguara. NR 13



Provocarse el archivo. Foto: Andrea Marín

¿Qué implicaciones trae querer ver? ¿El control? ¿La transferencia? ¿La experiencia con un dispositivo de administración de lo visible? ¿La

representación nos viene dada por lo visible o por la experiencia bio-política de la visión?

Diremos que la representación es una suerte de arte del olvido. La pregunta por el lugar podría en este momento pensarse como la pregunta por el territorio, y ello exige no sólo un desplazamiento de los acostumbrados significados de territorio y lugar, sino una remisión a la reflexión por lo que pretende una práctica de deslocalización como ocurre *Provocarse el archivo*. El aliento de esta parte es pues la pregunta por si des-localizar quiere decir desplazar, quitar el lugar, poner en otro lugar lo que se ha adoptado, o simplemente trasladar como quien hace las veces de un traductor de lo visible, acto político por demás.

Este tercer acto sugiere así la consideración de que una de esas posibles potencias políticas de la vida humana es trasladar incluso lo que se considera "propio", idea que es pertinente entender a la luz de algunas consideraciones del francés Jean-Luc Nancy.

Si bien resulta complejo plantear los principios de una filosofía política en la obra de este autor, no quisiera dejar de recordar que uno de los problemas de base fundamental en la filosofía política de Nancy, es la consideración del debate entre la libertad como derecho –típico de varias posturas occidentales– y la libertad como existencia y como modo de ser de lo que se concibe como ciudadanía, lo que sirve como motivación esencial para repensar las figuras de lo político y no, las definiciones de la política. Es evidente que una de las cuestiones que llaman la atención en *Provocarse el archivo*, es justamente su presencia "des-instalada" en diferentes escenarios de lo público, y afirmo que es des-instalada justamente por el ejercicio de libertad con el que la obra -como obrar- se instala, se permea y se pone de frente.

Esto quiere decir que atender a lo político de la libertad desde el pensamiento de Nancy constituye, por un lado, comprender la organización de la experiencia de los otros y, por otro, pensar en que lo común es la diferencia; tareas que de por sí constituyen un enigma y más si se piensa que la idea de ciudadanía no se podría soportar sin las nuevas formas de diferencia, tal como lo presenta el francés en *La experiencia de la libertad*:

"El hecho de la libertad o el hecho práctico, absoluta y radicalmente "establecido" sin que ningún procedimiento de establecimiento pueda intentar producirlo como objeto teórico, es el hecho de lo que está por hacer en este estudio, o bien es el hecho de que haya que hacer o bien incluso el hecho de que haya el qué hacer o bien el que hacer de la existencia. La libertad es fáctica en la medida en que es el quehacer de la existencia. Es un hecho, en la medida en que no es un hecho adquirido,

como tampoco es un derecho natural puesto que es la ley sin ley de una inescencialidad”⁸

¿Habría real libertad cuando hay libertad de lo propio? Podemos discutirlo. ¿Hay transferencia de lugar cuando preguntamos por la itinerancia de la obra? ¿Quién recorre o transita? ¿Qué es lo que transita?

De allí que sea importante proponer que la libertad como categoría estética en este tercer acto con el fin de establecer la garantía de repensar la obra como experiencia fundacional de la diferencia. Lo que nos da qué pensar. Provocarse el archivo en la instancia de los bio-rastros, es la consideración de que no podemos concebir la idea de ciudadanía –importante para Nancy en lo que concierne al universo común de la política– como una identificación o adscripción simple, que excluye esfuerzos morales con el móvil de la consideración de humanidad como base.

Ello no quiere decir otra cosa que, una consideración sobre la ciudadanía – desde esta propuesta– no podría erigirse sin la incorporación de una política renovadora y activa que tenga constantemente presente la pregunta por la obra y su obrar en libertad como posible activo en el marco de la crisis de la representación: es claro que los objetos que reposan en aquellos camafeos portables con objetos de memoria, y justamente por eso, exigen el esfuerzo reflexionado por pensar cómo es que vemos por ejemplo los objetos de memoria o los datos de memoria, en un país que todo el tiempo se debate entre la memoria y el olvido

A menudo, suelen escucharse los vínculos entre memoria y arte, y mucho se dice sobre lo que emerge en la obra como forma de la libertad, y ello precisamente en razón de que no puede darse una reflexión sobre la ciudadanía que escape al mundo de lo que nos hace ser en común, o mejor, de aquello que de forma paradójica nos hace aparecer como "iguales" en el tiempo, en la historia y también, en sus modos de representación. Somos libres cuando las relaciones de cercanía y de proximidad articulan la superación de la homogeneidad, cuando identificando lo diverso nos exigimos estar del otro lado y pensar desde la otra orilla. Y esto, no cabe duda, tiene una directa relación con una actitud estética. Veamos por qué esto es lo que sugiere aquella transacción de memoria, y de observación del tiempo en los objetos que sobrepasan el nivel representacional.

Si en Jean-Luc Nancy existe un vínculo entre política y estética es porque, precisamente, más allá de las normativas de la forma y de lo bello, se vuelve exigencia permitir la articulación de formas en las que la sensibilidad y la capacidad de recepción se hacen manifiestas. Por tanto, no se quiere considerar aquí que dialogar con obras de arte o con artistas sea “ya”, de

⁸ Nancy, Jean-Luc. (1996) *La experiencia de la libertad*, p. 33

antemano, estar en el terreno de la estética, pues basta con revisar con atención el modo como J. L. Nancy elabora su reflexión pensando en el tránsito de las imágenes en las obras de Abbas Kiarostami, Claude Lanzmann, Nelly Sachs, Zbigniew Libera, Jochen Gerz y David Olère.

Para Nancy, cada uno de estos artistas pone de relieve el dilema de la representación, cuestión que parece fundamental a la hora de vincular estética y política. En esta dirección, más bien habría que pensar que son las obras y el trabajo de los artistas, en este caso, Eduard Moreno con *Provocarse el archivo*, lo que pone en cuestión los fantasmas y las ideas que en la vida pública se tienen de la representación. Asumir entonces que la política-estética se nos perfila como horizonte y tarea en lo que concierne al terreno de la representación.

Cabe entonces proponer tres características de la representación. Cuando hablamos de la apariencia, la escisión y la experiencia, casi que de forma inmediata nos instalamos en un lenguaje que pertenece y define los dilemas de la representación.

Hablamos del aparecer como el modo de la otredad, hablamos de escisión como la forma negativa en la que instalo mis relaciones con el mundo y hablamos de experiencia para identificar nuestro lugar en él y nuestro campo de recepción de la vida. Pero también hemos de pensar que la apariencia, la escisión y la experiencia configuran el debate sobre la representación, justamente en la medida en que la mirada y la visión son una forma de dominio público y crítico. De entrada, la representación se nos manifiesta como una forma de poder sobre los otros, de poder pensar sobre los otros, de poder ser ante los otros y de poder hacer “algo” con los rostros de los otros. En esta línea de trabajo, preguntar cómo obro es preguntar cómo represento la acción.

Hay que decir también que el horizonte estético desde el cual la pregunta por la representación quiere abordarse pertenece a eso que Jean-Luc Nancy denomina “acto de existir”, razón por la cual, en perspectiva estética, nos acercamos más a una suerte de ejercicio permanente y renovador que exige una actividad de renovación de esa existencia y no a una experiencia “estricta” de lo bello, lo feo o lo ominoso, claro está, sin querer decir que los afectos y pasiones de los seres sufrientes no tengan importancia o validez.

Podemos afirmar entonces qué nos representamos cuando nos imaginamos. Sin embargo, habría que preguntar también qué pasa cuando nuestra capacidad de imaginación se ve “amputada”, “sellada”, “prohibida”, para utilizar el término de Nancy. Un trabajo que se perfila en concordancia de un horizonte estético y un horizonte político se desarrollará en la medida en que podamos captar los diversos modos en los que la representación puede

entenderse. El problema aparece pues cuando indagamos cómo nos representamos el dolor, la indignación y, por supuesto, cómo nos representamos el tiempo y la libertad.

Conversaciones sobre los mitos, por ejemplo son a mi juicio reflexiones que apuntan a la pregunta por los tiempos humanos, cuestión que ubica la existencia de la libertad como ese fondo en el que se activan las deconstrucciones políticas y estéticas de los individuos. En este sentido, pensar las relaciones entre obra y libertad como una experiencia fenomenológica hace que caigamos en un terreno que pertenece a cuerpos sintientes, cuya representación bien puede instalarse como un modo de existir siendo. Al respecto, Nancy, afirma:

“Bajo el nombre de “Shoah”, se sostiene la siguiente afirmación: esto no se parece a ninguna otra cosa y es preciso conservarlo y considerarlo firmemente en esa desemejanza. Con seguridad, el uso de un término fuertemente marcado por el hecho de haber sido transcrito y no traducido –lo cual lo carga en con valor de indecibilidad o de significante sagrado– se abre al riesgo que corren todas las invocaciones de una inefabilidad, como todas las designaciones de una inefabilidad, como todas las designaciones de una invisibilidad. Estos gestos, están dispuestos a suscitar sordera, ceguera y, para terminar, la no significancia por exceso de voluntad significante”⁹ (Nancy, 2006, p. 10).

Nancy afirma, de forma contundente, que hablar de un crimen puede volverse un vicio ingenuo ubicado desde la inmediata victimización. Plantea además que el debate sobre la singularidad también puede extenderse hacia el terreno de la representación y su crisis, precisamente en la universalización del dolor: en la universalización del dolor-imagen no queda espacio abierto para la singularización del dolor-experiencia y del dolor que nos puede dar qué pensar y, sobre todo, del dolor que se plantea como dolor humano y no como “imagen de lo innombrable”.

El estudio que hace Nancy en *La representación prohibida* rodea, con toda fineza, la crisis de las metáforas, los agotamientos de los símbolos y la seria confusión entre lo innombrable con la idolatría. Hablemos un poco al respecto. Cuando el autor alude a los riesgos y dificultades que implica la idea de identidad, lo hace atribuyéndole la denominación de “corrosiva” y evidenciando la contradicción presente allí: “Que una identidad, un sujeto, puedan ser en sí mismos, por naturaleza, una traición a la identidad y una amenaza para ella, supone una doble y contradictoria condición: por una parte, que la identidad en general no esté dada ni asegurada, ya que es

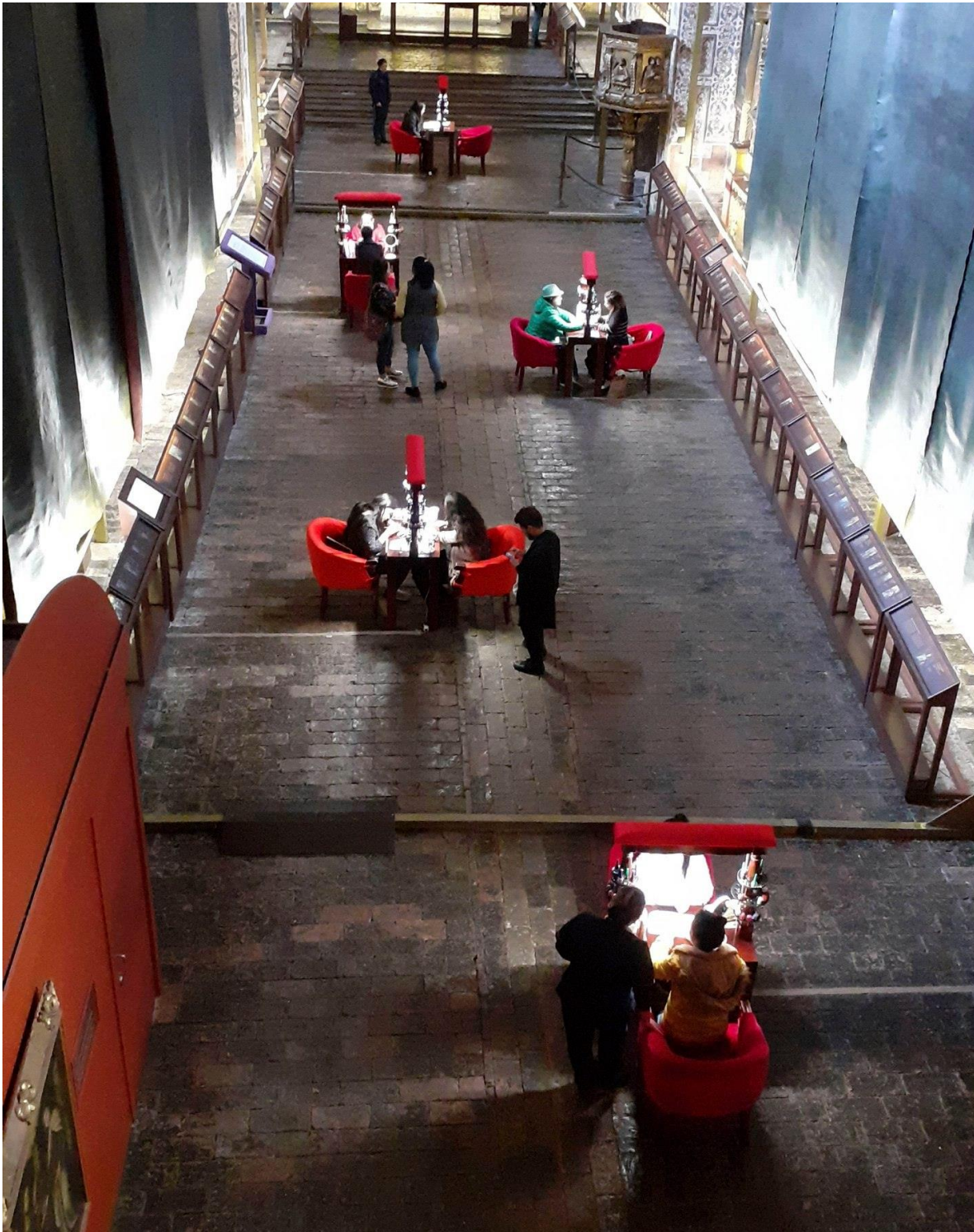
⁹ Nancy, Jean-Luc (2006) *La representación Prohibida*. Amorrotu, p. 10

preciso protegerla; por otra, que hay una identidad, una sola, que pueda ser designada sin ninguna clase de duda"¹⁰

Con respecto a la identidad y a su relación con el juego de la representación, resulta fundamental pensar que la identidad deja de ser campo abierto y lugar de reconocimiento y de indagación, y obviamente metáfora de lo que somos, cuando, tras el agotamiento de la descripción. En este sentido, podrían asumirse como sinónimos, la figura de la identidad como universal y la identidad como proyecto. En este sentido, la identidad dada es *per se* un acto desmembrador y absurdo, pues ¿cómo puede darse una representación si se remite a un ejercicio de homogenización?

¿Qué puede ser entonces la disidencia como traslado? Habría que decir que se traslada el tiempo y ello ya basta para proponer una visibilidad distinta. Para el caso político del cuerpo, seguramente haya otro espacio, por lo pronto, cabe arriesgar la posibilidad de considerar *Provocarse el archivo* como una raíz de esa inteligibilidad que pone en un nivel de reciprocidad la estética y la política. Se ha dicho hasta el momento que la descripción confunde lo innombrable con el ídolo y la innombrabilidad con la idolatría, bien sabemos la magnitud de los males que ello causa. Soy una convencida que definitivamente los mitos fundan la experiencia individual, el lío humano consiste en habérselas con el tiempo.

¹⁰ Ibidem, p. 12



Provocarse el archivo. Foto: Andrea Marín

BIBLIOGRAFÍA

Nancy, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Ed. La cebra.

_____ (1996). *La experiencia de la libertad*. Barcelona: Editorial Paidós.

_____ (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Benjamin, Walter, (2012) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Primera redacción. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Edición: Rolf Tiedemann & Hermann. Editor digital: Titivillus.

_____ (2002) *Calle en dirección única*. Ediciones Alfaguara. NR 13.

Serres, Michel. (1999) *Atlas*. Ediciones Cátedra, Madrid.

Marco Aurelio (1977) *Meditaciones*. Editorial Biblioteca Clásica Gredos. Bracelona.