

En torno a la investigación artística

Pensar y enseñar arte:
entre la práctica y la especulación teórica

Jan Verwoert

Natascha Sadr Haghghian

Guadalupe Echevarria

Dora García

Dieter Lesage

Tony Brown

En torno a la investigación artística

Pensar y enseñar arte:
entre la práctica y la especulación teórica

Jan Verwoert
Natascha Sadr Haghghian
Guadalupe Echevarria
Dora García
Dieter Lesage
Tony Brown

ContraTextos

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)
Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), 2011

Este libro se publica con motivo del seminario *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica* realizado en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) el 9 y 10 de abril de 2010.

Consejo técnico y asesor de la colección ContraTextos: Xavier Antich, Jessica Jaques, Ana Jiménez Jorquera, Núria Llorenç, Bartomeu Marí, Joan Carles Marset, Clara Plasencia, Pep Sansó y Gerard Vilar

Coordinación, edición y producción: Departamento de Publicaciones del MACBA y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona

Traducción: Miguel Martínez-Lage

© de esta edición, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona

Editores:

Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona (Spain)
www.macba.cat
publicacions@macba.cat
ISBN 978-84-92505-49-4

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès, Spain)
www.uab.cat/publicacions
sp@uab.cat
ISBN 978-84-490-2670-6

Distribución:

Actar Birkhauser Distribution
Roca i Batlle, 2-4
08023 Barcelona (Spain)
office@actar-d.com
Tel. +34 93 4187759
Fax: +34 93 4186707
www.actar-d.com

Impresión: Mozart art

Depósito legal: B. 5.828-2011

Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede ser reproducido sin el permiso previo y por escrito de los editores.

Índice

Prefacio.....	9
Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia <i>Jan Verwoert</i>	13
Deshacer lo investigado <i>Natascha Sadr Haghighian</i>	29
There is plenty of room at the bottom <i>Guadalupe Echevarria</i>	45
Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar <i>Dora García</i>	59
Portafolio y suplemento <i>Dieter Lesage</i>	67
Haz lo propio <i>Tony Brown</i>	87

Prefacio

En la última década, la expresión «investigación artística» se ha ido imponiendo en el vocabulario del arte contemporáneo con aparente naturalidad. En torno a ella se organizan simposios y se fundan revistas, en su nombre se convocan becas y puestos académicos, la crítica y los propios artistas la invocan para explicar y defender su trabajo. Parecería que siempre ha estado ahí. Sin embargo, no es así en absoluto. La asociación de arte contemporáneo e investigación, por cuanto se apoya en procesos de desmaterialización del arte que tienen ya casi medio siglo, se remonta, como decíamos, más o menos a una década. Representa, por un lado, un intento de definir y afirmar la producción artística dentro del marco de la economía del saber en el que nos movemos, respondiendo de este modo a la cuestión de la naturaleza y función del arte en las sociedades contemporáneas. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, obedece a la necesidad de encuadrar la educación artística en los esquemas de la enseñanza superior, cada vez más preocupada por la posibilidad de homologar todo tipo de currícula académicos y por cuantificar, con métodos no demasiado sofisticados, el complejo proceso del aprendizaje.

Precisamente sobre este aspecto educativo se centran en gran parte las ponencias recogidas en *En torno a la investigación artística*, presentadas en el marco del seminario del mismo título con el que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) inició, en abril de 2010, una línea de investigación a la que esperamos dar continuidad en años sucesivos. La propia selección de los invitados —artistas, profesores, gestores educativos, críticos,

comisarios... en casi todos los casos, ejercen varias funciones al mismo tiempo— proporcionaba ya quizás una respuesta a los dilemas planteados: si el arte no pudiera definirse como una investigación ¿qué sentido tendría entonces convocar a artistas a participar en una actividad académica en la que se pide algo más que un testimonio en primera persona? No obstante, no pocas de las ponencias aportadas al seminario, por artistas y no artistas, se mantuvieron cerca del testimonio personal, subrayando así no solo el carácter inevitablemente afectivo de cualquier transmisión de conocimiento (tal como explica de manera magistral el texto de Jan Verwoert), sino también las muchas incertidumbres a que están sometidos hoy en día los protagonistas de la investigación artística, en nombre de los ideales del proyecto y la flexibilidad. Como argumenta en su texto Natascha Sadr Haghghian, la emergencia de la investigación como paradigma artístico no siempre garantiza una conciencia de los recursos necesarios para su buen fin, condicionado a veces por las urgencias de la producción. Del mismo modo, las escuelas de arte (tal como explica Guadalupe Echevarria) se debaten entre las mejoras en la comprensión de los procesos de aprendizaje atribuibles a los acuerdos de Bolonia y las limitaciones impuestas no solo por un mercado cada vez más presente en la política educativa, sino también (véase el texto de Tony Brown) por el poder político. Evidentemente, las situaciones y presiones varían localmente, pero la exportación de modelos educativos a escala global tiende a minimizar esas diferencias. Desgraciadamente, estos modelos globales no siempre toman en cuenta la distancia existente entre el entorno de transmisión de conocimientos de la escuela tradicional, encarnado en la relación maestro-alumno, y la escuela de arte, que es siempre un entorno de investigación compartida en el que se establece una relación entre artistas, aunque de diferentes edades y niveles de experiencia. De hecho, ni siquiera está claro que el proceso que se da en la escuela de arte pueda calificarse como aprendizaje: no son pocos los artistas que sostienen que el arte no se puede enseñar.

Bajo estas reflexiones sobre el sentido y el encuadre social y educativo de la investigación artística fluyen otras, probablemente de mayor interés teórico, sobre la misma definición del proceso artístico como investigación. En este sentido cabe entender las situaciones paradójicas descritas por Dora García con relación a su propia producción: si hablamos de investigación, inmediatamente los modelos evocados son en general académicos, y, más específicamente, científicos; frente a ellos, el artista reivindica su trabajo como ejercicio libre y autónomo, renegando del papel de mero divulgador o socializador de las verdades complejas de la ciencia. Se apunta así hacia un diálogo que el MACBA tiene intención de abrir en próximas citas, pues quizás la mirada del científico sirva para descubrir afinidades que el estereotipo de la ciencia como proceso perfectamente controlado y racional oculta. Por otra parte, con referencia al marco general de lo académico, los textos recogidos en el presente libro plantean la cuestión (perfectamente explicada en el ensayo de Dieter Lesage) del estatus de la escritura en el arte, o más bien —atendiendo a la noción derridiana de *texto*— del arte como texto. Esta es una preocupación central del MACBA, tanto en el planteamiento de su programa de máster —un programa de estudios museísticos que pone más el acento en la construcción del discurso que en la enseñanza de la historia del arte o el oficio del comisariado—, como en su programa de exposiciones (caso de la muestra *El mal de escritura* [2010], sobre artefactos de ficción literaria creados por artistas). Pero, sobre todo, la escritura es una práctica que, en su radical desnudez de medios, permite percibir la investigación artística como lo que en esencia es: el ejercicio de la imaginación.

Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia

Jan Verwoert

No existe eso que llamamos el saber. El saber no es una cosa. Una cosa puede existir por sí sola, pero el saber no. Necesita algo en lo que apoyarse. Para que exista, ha de encarnarse. ¿Y cuál es el cuerpo del saber? ¿Es uno o son muchos? A fin de cuentas, el saber pasa de un cuerpo a otro. Si se transmite de ese modo, de ti a mí, ¿dónde se encuentra?

¿En tu cuerpo o en el mío?

Esta es la pregunta que plantea Sócrates en *El banquete*. Para él, la cuestión del saber es indisociable de la del amor. El saber y el amor son relaciones en las que algo pasa de una persona a otra; se trata de algo que no es una cosa, porque sea lo que sea no puede existir fuera de la relación establecida en el momento en que se transmite de uno al otro. En tal caso, ¿dónde está el amor y dónde está el saber? ¿Reside, se pregunta Sócrates, en el amante o en el amado, en el que sabe o en el que es sabido? Ni en uno ni en otro. Existe entre ambos, es lo que existe entre ambos. ¿Y cómo es posible que Sócrates sepa que es así? No lo sabe. Esa idea, sostiene, le fue transmitida por una mujer llamada Diótima. Y él a su vez la transmite al difundirla entre las personas con las que conversa, para, al transmitirla, darse cuenta de que lo que hacen cuando hablan sobre la naturaleza del amor y del saber es esto: *representan* colectivamente la respuesta a la pregunta que tratan de contestar.

Qué bello es todo esto. Pero al mismo tiempo es inquietante, puesto que si el saber no es un objeto que pueda aislarse con

facilidad (poseer e intercambiar), si el saber es, por el contrario, como el amor, es inseparable de las formas en las que actúan ciertas fuerzas subliminales que operan entre las personas, ¿cómo podemos afirmar que lo poseemos? El saber esquiva ese intento de posesión. Y sin embargo no hay nada manifiestamente misterioso en el saber. Si el saber existe en el acto de la transferencia, si el saber es en efecto *ese* acto, podemos presenciar cómo ese acto ocurre todos los días a nuestro alrededor. Es algo que la gente hace a todas horas. El acto de la transferencia es una transmisión rutinaria dentro de una economía que parece estar muy regulada. En realidad, esa economía es una industria. Se pagan las tarifas y se entregan los bienes en esta industria de la información y de la educación. Y la industria crece sin cesar para subsumir todos los tipos de arte y artesanía abarcándolos bajo el paraguas de «producción del saber o conocimiento». ¿Y cómo es posible que existan una industria y una economía basadas en la producción y en la circulación de algo que ni siquiera es un objeto? Se trata de una industria y una economía que se sostienen mediante la generación y el intercambio de representaciones simbólicas de un bien inmaterial (trabajos y títulos, apretones de mano, informes y publicaciones, más apretones de mano, acciones de bolsa y bonos del Estado y a veces obras de arte, más apretones de mano...). La gente tiene que ganarse la vida. Por eso participan de la economía. ¿Y por qué no? La cuestión no consiste en reprochar a las economías simbólicas que intercambien símbolos. La cuestión es más bien otra: ¿qué es lo que verdaderamente pasa de uno a otro a nivel de la transferencia cuando es el saber lo que se transfiere? ¿Qué fuerzas no reconocidas son las que intervienen en las relaciones humanas que —si seguimos a Sócrates— constituyen el medio y el entorno real de lo que se transmite cuando se transmite el saber?

Por lo tanto, una cosa es criticar la industria y la economía de la producción y la transferencia del saber, y otra muy distinta es indagar en la lógica subliminal de las fuerzas que dinami-

zan las fábricas y los mercados del saber, fuerzas cuya existencia jamás se reconoce cuando el saber se refunde con los símbolos de su representación (tal o cual cosa, tal o cual texto, tal o cual pieza de información). ¡Reconozcámoslas! Si el medio del que se sirven esas fuerzas —el modo material y la forma en la que se despliegan e intervienen— es la transferencia, lo que necesitamos para recurrir a ellas son las implicaciones existenciales y sociales de ese momento de la transferencia. La práctica cultural más íntimamente asociada al acto de recurrir a las fuerzas de la transferencia es el testimonio. Los testigos llegan a saber lo que saben porque les afecta una experiencia en la que algo se les ha transmitido. Es posible que ni siquiera hayan elegido quedar afectados de ese modo. Tal vez eran meros testigos presenciales, arrastrados por las fuerzas que se desencadenan entre otras personas en una situación de la que solo han sido testigos involuntarios. Con todo, saben lo que saben por aquello que ha acontecido, y lo sienten también porque su vida ha cambiado debido a las ramificaciones del acontecimiento que han presenciado. Así pues, si hay alguien cuyo cuerpo se convierte en medio de las fuerzas subliminales que intervienen en las relaciones humanas, en su caja de resonancia y en su registro, no es otro que el testigo. Los testigos prestan cuerpo al saber, a un saber precisamente de aquellas fuerzas que sostienen y determinan nuestros intercambios sociales, pero que nunca se reconocen del todo cuando se representan esos intercambios en los términos de una mera transferencia de símbolos.

La cuestión política, social, ética y existencialmente emocional es esta: ¿cómo podríamos romper con esta tradición de no reconocimiento y, en su lugar, dar plena voz a una comprensión y una apreciación de la forma particular del saber que encarnan los testigos? Es utópico imaginar un estado de hechos en el que el trabajo de los testigos se entienda y se aprecie. Es el sueño de una sociedad en el que las personas compartan sus experiencias sin falsas pretensiones, sin reservas, sin pesares. Tal vez este sueño sea precisamente aquello de lo que siempre ha tratado la

idea de compartir los sentimientos y las experiencias por medio del arte y la escritura: la esperanza tácita de que cada obra de arte o cada texto escrito pueda ser un paso más hacia la creación de una sociedad en la que seamos libres para ser los unos testigos de los otros, con lo que las mentiras dejen de emponzoñar nuestras vidas. Si así fuera, tendríamos que afrontar una demanda ética radical que se encuentra en el corazón mismo del intercambio al que accedemos cuando hacemos una obra de arte o la contemplamos, cuando escribimos o leemos: la demanda de trabajar hacia una sociedad en la cual podamos compartir incondicionalmente las alegrías y las penas y los dolores de los demás: una república de testigos liberados.

Imaginemos pese a todo cómo sería la vida en esa república. El horror, el horror. ¿En qué medida tendríamos que ser fuertes para soportar el peso de toda la alegría y de todo el dolor que los demás podrían imbuirnos? ¿Quién iba a creerse dotado de tamaña fortaleza? Nadie. Es demasiado. Somos solo seres humanos. Hay un límite más allá del cual no podemos aguantar. ¡Qué ingenuos tendríamos que ser para fingir que no es así! De hecho, ofrecerse a llevar una carga que no puede uno soportar es algo tan irresponsable como lo sería exponer a otros a asuntos de los que debiera uno ocuparse y mantener exclusivamente en privado. A la vista de todo ello, el sueño de una ética incondicional se convierte en una pesadilla. La república de testigos libres terminaría muy probablemente por ser un campo de batalla lleno de cañones que disparasen al azar a todo el que fuera tan presuntuoso como para presentarse ávidamente como blanco viviente. Aquí, los testigos voluntarios que terminasen como víctimas colaterales solo podrían echarse la culpa a sí mismos, porque ningún testigo podría afirmar su inocencia cuando todo aquel que entra en el campo debe saber muy bien qué es lo que le espera.

Es un panorama grotesco. Sin embargo, no es menos arduo imaginar cómo podríamos evitar el ingreso en ese panorama si no existieran arte, escritura ni relaciones humanas que mere-

cieran ser llamados arte, escritura, amor y amistad. Ver cómo alguien pierde la compostura es sin duda un espectáculo que nunca resulta agradable. De todos modos, y en verdad, ¿qué parte de la vida es la que podemos permitirnos malgastar en falsas cortesías? «La coquetería es agradable, pero puede impedirte decir todas las cosas que te gustaría hacer en la vida. Si hay algo que te gustaría probar, pídemelo, no te diré que no, no podría.»¹ ¿No es esa la preciada oferta que ha de haber en el punto de partida de cualquier forma de implicación artística o personal si el intercambio que se sigue va a ir más allá de una mera repetición de los clichés que hacen de la vida y del arte algo carente de libertad, es decir, si hay algo que se pueda sentir o decir en todo ese intercambio? No existirían ni el arte ni la escritura, ni el amor ni la amistad, si nadie se ofreciera por testigo, por blanco viviente, si nadie osara ser el blanco de otro, quedar afectado por otro, conmovido por los sentimientos y los pensamientos de otro. Como es natural, hay arte y hay escritura que se abstienen de entrar en el campo de batalla ético en que consiste ser testigos. Tradicionalmente, se prestan a la perfección para constituir un trasfondo mudo —y un reflejo sin relieve— de las funciones sociales durante las cuales la afirmación del status social es la meta, en las que la manipulación de la percepción que los demás tienen de uno es el medio, y en las que la preservación de la etiqueta es condición previa e indispensable. ¿Quién necesita esa clase de arte y de vida en realidad? Y, por otra parte, ¿quién puede afirmar o dárseles de que está por encima?

Permítaseme reformular esta cuestión del testimonio en los términos de la economía social. Se presenta en forma de nexo entre dos *economías de la transferencia*: en la economía primaria de la transferencia, lo que se transmite a un testigo son las emociones no resueltas que uno no puede afrontar (o entender del todo) porque sencillamente son demasiado intensas. Tradi-

¹ The Smiths: *Ask* (1986).

cionalmente, la economía primaria que permite la transferencia y la regula es el *oikos* mismo, el hogar, la familia: los padres pasan la carga que no pueden sobrellevar a sus hijos, muy probablemente porque sus propios padres no pudieron tampoco asumirla, y por lo tanto se la impusieron. Esta economía está contenida en sí misma. Estas cosas no salen de la familia. Las personas repiten los errores de sus madres o persiguen los sueños no hechos realidad que anhelaron sus padres. Y así a lo largo de generaciones enteras. De este modo se construye la tradición. En *Casa de muñecas*, de Ibsen, el amigo de la familia, el doctor Rank, lo dice con toda sinceridad: «Y en todas las familias, de un modo u otro, funciona la misma ley, la implacable ley del castigo.»²

La economía secundaria de la transferencia complementa la primera, pero opera sobre el principio de la externalización. En este caso, alguien de fuera, una tercera persona, asume el papel del testigo, de modo que los personalmente afectados puedan aliviarse de su carga traspasando el peso de sus relaciones no resueltas a otra persona. Este ciclo de transferencia, como observa Lacan en *Seminar XX*, se cierra con la *liquidación* del testigo.³ Se borra a aquel a quien se confía lo que uno teme afrontar. La lógica es abrumadora. Con el fin de garantizar que nadie sepa lo que uno no quiere saber (y lo que no quiere que nadie más sepa), necesita decírselo a alguien en particular y luego librarse de esa persona. De ese modo se obtiene prueba irrefutable de que no queda nadie que lo sepa. Es fácil de hacer: se arma la bomba y se pide afablemente a alguien que tenga un rostro amigo que la sostenga durante un instante. Uno se dice que la bomba no era suya, sino del otro; cortésmente se despide, se larga (al

² Henrik Ibsen: *A Doll's House*. Londres: Methuen Drama, 2009, p. 65. Agradezco a Silke Otto-Knapp que me pusiera este libro en las manos. Edición en castellano: *Casa de muñecas*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.

³ Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Londres: Penguin, 1979, pp. 263-276.

mismo sitio del que venía) e ignora la detonación. Se restablece en el acto un sano equilibrio. Enhorabuena: uno ha puesto en limpio lo que tenía dentro. Es brutal, pero forma parte irrenunciable del ritual diario del testimonio. Esto es algo que se puede entender, sobre todo entre los que se ofrecen a ello: cualquier voluntario que entre en la línea de fuego lo hace por su cuenta y riesgo, perdiendo el derecho a pedir desagravios o reparaciones en caso de que todo le estalle en la cara.

En tal caso, ¿por qué seguir prestando testimonio? Si es cierto que nuestras sociedades mantienen la estabilidad solo mediante la transferencia de sus conflictos emocionales inherentes a las generaciones posteriores y a los desafortunados que vienen de fuera, ¿no va siendo hora de que se produzca una revolución cultural que rompa la cadena, que interrumpa la tradición y libere a todos los testigos de la adversa situación en que por imposición se encuentran? A la luz de todo esto, la ambición que tuvo la vanguardia modernista en su apetito por demoler la tradición podría considerarse un intento no solo de criticar la representación, sino también —y es mucho más importante— de rechazar la transferencia. Resolvemos no ser ya testigos de las estructuras de injusticia que la tradición reproduce por medio de la transferencia. Este es el grito de guerra de la vanguardia. «Yo no soy tu perra, no me cuelgues encima tu mierda», que es como lo resume Madonna.

Si la resistencia a la transferencia fue una fuerza impulsora clave en el corazón del modernismo crítico, la modernización factual de las sociedades en todo el planeta, en cambio, podría haber creado ahora la condición inversa. Cuando toda una red de instituciones sociales entra en juego para aportar soluciones al procedimiento de los altibajos emocionales, la necesidad de un testigo, al menos oficialmente, ha dejado de existir. Todo el que sienta esta necesidad debería considerarla un infortunio personal, o buscar ayuda en un profesional y prepararse a que le cobren por horas, por minutos o por páginas, según sea la naturaleza de los servicios que se le proporcionen. Estos son

tiempos difíciles para los artistas, los escritores y los amantes por igual. ¿Cómo va uno a fingir siquiera en privado que sigue dando lo que da con entera libertad cuando sabe que le iría mucho mejor si cobrase un precio decente por ello?

Peor aún: emancipados en la medida suficiente para huir de la tradición, nos hemos instalado en ciudades que son lo suficientemente anónimas como para permitir que nos ocupemos de nuestros asuntos propios. Sin embargo, a esas mismas ciudades acudimos en busca del arte, de la inspiración y del amor. En la ciudad aprendemos que —precisamente porque reina el anonimato— la vida moderna necesita testigos gratuitos. Cuanto más veloz y más abstracta se vaya haciendo la vida, menos probable será que uno siga teniendo la capacidad de experimentarla como algo real. No importa cuánto expanda uno su mente y su vocabulario para captar lo que ve y lo que siente, porque lo real se le seguirá escapando. La realidad solo toma forma cuando las experiencias se comparten en un momento de mutuo testimonio. La configuración de la realidad comienza con una pregunta: «¿Qué tal te ha ido el día?» La oferta gratuita de testimoniar y, por lo tanto, de co-crear la realidad del otro, según contiene esta pregunta, es una de las articulaciones culturales más radicales que conocemos.

Es posible sostener que también puede convertirse con gran facilidad en una de las más carentes de sentido. Cuando, agotados por la rutina doméstica, el ofrecimiento que se hace de compartir la experiencia vital se convierte en mera fórmula, la pregunta «¿Qué tal te ha ido el día?» tan solo parece confirmar la pérdida de la capacidad —o la evitación de la necesidad— de hablarnos el uno al otro. La posibilidad de un encuentro entre testigos se echa a perder cuando se formula una invitación que efectivamente pretende tan solo impedir el intercambio mismo que en apariencia parece propiciar. La frase «¿Cómo estás?» es otro monumento a las oportunidades perdidas. Pero también podría ser que no lo fuera. Siendo una de las más frecuentes invitaciones que se hacen para que alguien sea testigo, la fórmu-

la «¿Cómo estás?» sigue pese a todo subrayando la existencia de un umbral que, aun cuando no se cruce, sigue pese a todo estando presente por medio de su mera invocación. Mientras se sostenga la conciencia de ese umbral, atravesarlo —siempre que se den las circunstancias adecuadas— no es del todo imposible. Una frase muerta, pero pronunciada en el momento oportuno y con el tono adecuado, puede dar vida a la vida. Hecha con gratuidad y aceptada con valentía, la invitación podría permitirnos acceder una dimensión de la experiencia que seguiría resultándonos inaccesible si no fuera por la posibilidad de compartirla al convertirnos en testigos mutuos unos de los otros. La vida cambia cuando se da testimonio. De pronto tiene color, contornos, sabor, aroma. Parece real, sabe a real, huele a real, real en el sentido del 3-D, en el sentido de un baile en una discoteca, en el sentido de «¡Haces que me sienta real de verdad!»⁴

Es la más bella sensación: la experiencia enaltecida de la experiencia enaltecida a su vez por la presencia del otro. Sin embargo, esa misma experiencia también puede ser causa de terror. «Real de verdad» es algo que va demasiado hasta el fondo cuando toca una carga de emociones no resueltas que uno desea apartar de sí. Y eso es, sin embargo, lo que precisamente un testigo no solicitado hace que sea imposible al asumir el estado en que pueda uno encontrarse en el momento. Cuando se busca el alivio que representa la suspensión del peso de la carga, de manera que se aleje hasta los márgenes de la conciencia y sea una presencia ausente/ausencia presente, el testigo con excesivo celo, como un imbécil que se precipita, amenaza con lograr que esta construcción se desmorone al forzar en el centro del cuadro lo que solo es soportable cuando se halla desdibujado. La mera hipótesis de que esto suceda puede desencadenar un miedo comparable al que se

⁴ Sylvester: *You make me feel (mighty real)* (1978). Este tema fue todo un éxito.

tiene de ahogarse o de ser enterrado en vida. Es una reacción sumamente física. Por lo tanto, para mantenernos con respiración, la tradición nos proporciona un medio eficaz de impedir toda incursión no solicitada. Por ejemplo, lo que nunca falla a la hora de contener la amenaza de un «¿Cómo estás?» excesivamente abierto es un «Bien, gracias» igualmente claro y directo.

En algún punto, en el espacio comprendido entre el «¿Cómo estás?» y el «Bien, gracias», el arte y la escritura adquieren carta de naturaleza por derecho propio. No pueden competir plenamente con la fuerza del devenir compartido, ni tampoco permanecen necesariamente circunscritos a la esfera del decoro elemental. Operan desde la brecha que se abre entre lo uno y lo otro, idealmente subsumida por ninguno de los dos, pero capaz de relacionarse con ambos y de poner ambos en relación. En algunos momentos pueden enaltecer la experiencia hasta el punto de dar color y contornos a la vida exactamente de la misma manera que lo hace la sensación directa que produce la propia realidad cuando es objeto de un testimonio (para bien o para mal). En otros momentos podrían atravesar con gran cuidado un campo minado, el de las cuestiones no resueltas, caminando con unos zancos contruidos a partir de abstracciones hechas con gran tacto. Imposibles de reducir a lo uno ni a lo otro, aunque tomen parte en ambos, el arte y la escritura habitan entonces en el umbral que media entre el territorio de los gestos simbólicos discretos y el amasijo enredado de los vínculos emocionales que subyace a ese territorio y conecta a todos los seres vivos en virtud del hecho de que comparten la vida. Los códigos de representación gobiernan el territorio de los gestos simbólicos. El horizonte de la experiencia que, hablando en términos fenomenológicos, precede y excede ese territorio, es el horizonte de la *zona de sentiencia*, un sustrato de nuestra percepción en el que, viviendo entre todos ellos, sentimos lo que sienten los demás y tenemos las sensaciones que otros