

EN EL NOMBRE DE LO POLÍTICO: PENSAR A VENECIA

Autora: María Cristina Sánchez León

Categoría 1: Texto Largo

“El principio de la revolución estética antimimética no es, entonces, un “cada uno en su lugar” que limitaría a cada arte a su propio médium. Es por el contrario un principio de “cada uno en el lugar del otro”

J. Rancière

“No seguirás una multitud para hacer el mal ni testificarás en un pleito inclinándote a la multitud para pervertir la justicia”

Éxodo 23, 2-12

Este ensayo está elaborado sobre la base de la pregunta política que plantean las iniciativas de arte contemporáneo bajo una de sus formas más interesantes: la idea de colectivo. Se trata de pensar a partir de La Bienal de Venecia (Bogotá), un ejercicio, propuesta y práctica artística que lleva más de 20 años de apuestas y muestras y, que en el 2016 se presentó en su última edición. Más allá de asumir categorías como por ejemplo la libertad y la acción política como señales en donde un discurso sobre la política puede estar amparado; esta reflexión se desarrolla más bien con el sentido de afirmar que la vida política de los seres humanos, se instala desde la necesidad de hacer ficciones del otro justamente en la demanda y en el esfuerzo que implica comprenderlo desde las diversas formas de colectividad. Por esta razón, este texto quiere ver en los jóvenes artistas de la Bienal de Venecia y en su líder Franklin Aguirre, la acentuación de lo que cabe considerar como política estética.

1. Hacia una política estética

Antes de comenzar a detectar algunos problemas fundamentales y de forma directa que motivan recordar a Toni Negri en *Arte y Multitud*, y en las obras *El destino de las imágenes*

y *El malestar en la estética* de Jacques Rancière, propongo un breve vistazo a ciertas cuestiones que, considero van en consonancia con los planteamientos que pueden darnos pautas en la consideración del vínculo entre estos dos autores. Por tanto, la razón que motiva este primer nivel de abordaje, radica en la necesidad de comprender como una política estética, pone de relieve la existencia de la resistencia, el desacuerdo y de la “disidencia” y por supuesto de la anomalía.

Podemos afirmar que la resistencia aparece como un problema recurrente en Nietzsche, Negri, Rancière, Foucault, Sábato y Onfray, sólo por nombrar algunos. De esta forma, asociamos la resistencia con un modo de “reacción” y preguntamos con frecuencia por qué en muchas ocasiones y manifestaciones de orden social y político se pierden o se agotan esos predicados que distinguen a la resistencia: la novedad, la capacidad de iniciar “alguna cosa”, de instaurar una acción que, se supone, se salvaguarda en la duración y la resonancia. Solemos pensar igualmente que con las nuevas lecturas de los mundos políticos y estéticos ya no se podría concebir claramente la resistencia como una actitud o actividad solamente, sino como una serie de actos que simbólicamente suelen organizar iniciativas de colectividades diferenciadas.

De esta manera, nos aparece indefectiblemente la posibilidad de hablar de resistencias, dejando en espera la discusión sobre la “noción” de resistencia. Las preguntas que se instalan aquí son: ¿aún es pertinente recuperar el sentido, el valor, el estatus político y estético de esta categoría que se nos aparece como inasible y que en varios discursos se entiende como una manera obsoleta de nombrar un modo de desacuerdo?, ¿es momento de seguir asumiendo la resistencia como persistencia, insistencia, capacidad de estar del otro lado, de oponerse?, ¿necesariamente resistir es actuar “en contra de”, “en oposición a”?, ¿qué pasaría si pensamos que un modo de la resistencia se da en una acción que moviliza, instaura, inicia, desde la inacción por ejemplo? Respondemos entonces que podría ser no-actuar, no hacer, seguramente disentir en el sentido más propio, íntimo e individual.

En esta misma línea, ¿podríamos seguir considerando que en la resistencia o en las resistencias –si hacemos esta apuesta– se evidencian los distintos modos en los que la alteración de lo político se constituye en el surgimiento de mundos en emergencia?

Las anteriores preguntas permiten de algún modo arriesgar la siguiente intuición: estos mundos –como aquí los llamo– de emergencia pueden vislumbrarse en apuestas estéticas, que no podrían ser distintos a acciones que en lo colectivo ponen, en definitiva, al descubierto no precisamente lo distinto o lo diferenciado, sino un fenómeno político “como es-dado”, solamente que en otro lenguaje. Quizá a esto se refiera Toni Negri cuando alude al *acontecimiento*:

Aquí la *multitudo*, el conjunto de la imaginación del *multitudo*, está en movimiento. Hay acaso una tensión más increíble que esta: la de un relato que rechaza el pasado para trasladarse al futuro, que lo pone todo en tensión hacia un nuevo acontecimiento. Acontecimiento que no puede ser más que revolucionario y cuando se dice revolucionario, atravesando la noción de lo bello, se dice una acción de masa tan profunda que implica un efecto transformador sobre la estructura del ser. Sobre la constitución de la existencia, a través de las vicisitudes de una liberación, a través de la recomposición de la libertad y de lo abstracto, de la vida y del proyecto. Arte como multitud: con la revolución, más allá del mercado, para determinar excedencia de ser (Negri, 2000, p. 44)

Los que creemos que el arte inicia, instauro, crea y motiva desde lenguajes, formas de hacer, formas de ser y materias distintas, consideramos que en ese ejercicio de metaforización se pone en tensión la obra como obrar y la obra como aquello que articula, que exige e irrumpe otorgando toda aparición del espectador, y que en las prácticas y los escenarios de la Bienal de Venecia se agencia porque sirve de escenario para visibilizar lo múltiple.

Dicho sea de paso, asumir el camino de ver el vínculo entre estética y política es apelar a la configuración de los mundos emergentes como mundos del obrar y como mundos del espectador. Ahora bien, el modo como habría que entender los mundos de emergencia nos exige asumir así, las obras del arte como diferentes obrares que hacen mundo. La emergencia puede entonces entenderse como el hecho de salir de un estado de hundimiento, de quedar al descubierto en la acción misma de la emergencia. Quizá una situación de emergencia recibe este nombre por el hecho de dejar o poner al descubierto algo de forma intempestiva, no necesaria y estrictamente porque sea una situación de extrema crisis o extremo dolor, lo que nos invita a revisar en algún momento la diferencia que quizá puede haber entre “urgencia” y “emergencia”.

Los mundos de emergencia, tal como pueden ser pensados en este orden de ideas, nos recuerdan la noción que en repetidas ocasiones utilizó Freud acudiendo a Schelling: “se denomina *UNHEIMLICH* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado (Schelling, 2, 2 649)” (Freud, 1919, p.4).

En un sentido análogo, Negri menciona lo bello y lo sublime, atendiendo y des-atendiendo a Kant, cuando se concibe lo bello como la articulación por aquello que causa placer de modo desinteresado y cuando lo sublime se resume bajo la forma combinatoria del placer y del respeto que se alía con el terror. Se podría en este sentido para una investigación posterior, repensar lo siniestro como uno de los modos en los que diversos fenómenos sociales, políticos y estéticos en general se manifiestan en la vida contemporánea. Hasta aquí la sospecha sobre la posibilidad de pensar la resistencia como aparición de mundos de emergencia, esto es, como surgimiento de lo múltiple, de lo contradictorio, de lo que en sí mismo contiene su oposición y que por ello, reviste la forma de acontecimiento.

De esta manera, pensar la resistencia con relación a la consideración de la multitud nos pone de manifiesto, de modo determinante, una actitud que podría ser poética y por ello creativa, o en su riesgo inevitable “gratuita”, y por qué no “ingenua”. Al que resiste se le dice que piensa de “forma no convencional”; sin embargo, cuando este que resiste se aleja en demasía de las convenciones, termina por ser “fanático” en otra convención. Esto quiere decir que el umbral entre el que resiste y el que está alienado en el otro lado es casi imperceptible. No obstante, esta diferenciación es tan tenue que sólo los diferenciaría aquel “extremo” en el que están ubicados, por lo que lo mejor sería pensar en los espíritus resistentes como espíritus independientes, espíritus que tienen una esencia que no radica en lo piensan, sino en cómo lo piensan.

En esta línea resulta fundamental, pensar cuál es el momento en el que se vinculan crítica, resistencia y acciones dadas en lo colectivo como iniciativa de movilización o de una dinámica de hacerse juntos. Puede afirmarse en este sentido que la idea de resistencia, de disidencia incluso, es aquella que se recupera no precisamente en la forma de estar “en contra de”, sino en la forma de la temporalidad en donde la referencia de las imágenes, las obras, los relatos, instaura la visibilidad de todos los tiempos en uno, ¿qué otra cosa podría ser llamada entonces acontecimiento?:

Por supuesto, también en el despotismo se construye arte. Pero éste es testimonio del enemigo, milagrosa supervivencia de elementos de resistencia, de libertad, de esperanza. Mejor dicho, es algo más: es la perenne demostración de la irreductibilidad de la libertad, de la acción subversiva, del amor por la transformación radical. El mundo artístico no es «genio y desorden», auroral energía que debe ser regulada por el mercado o, mejor, por la academia, por la crítica; ni los artistas hijos de los dioses que deben ser inducidos a la regla del mundo; y si el estudio es retorcido

y contradictorio, en todo caso debe conducir, como para Wilhelm Meister, al positivo resultado de la pacificación. No, el artista es, al contrario, el símbolo de la subversión realizada y de la libertad liberada. Nosotros consideramos al verdadero artista como un ser superior; pero no hay ser superior que no sea ser colectivo, ser para el comunismo. En el artista lo colectivo libera una excedencia de ser y la singulariza: y a su vez el artista es una obra de arte. Y si el ser es abstracto y facticio, por su parte el artista será una refundición del ser (Negri, 2000, p. 32).

¿Cómo olvidar el joven-*genius* Nietzsche en diálogo con Negri? Escribir desde la prisión no es escribir como prisionero. Aquel mecanismo epistolar fuente agónica de decisión para Negri, se vuelve una metáfora e imagen del acontecimiento que pone en obra la libertad, potencia estética sin duda. Hay que recordar en consecuencia que incluso las metáforas asociadas a la resistencia están asociadas en su mayoría a nombres de la guerra: valentía, lucha, oposición o combate, sólo por citar algunos ejemplos, se asumen como modos de nombrar el desacuerdo, quizá la disidencia.

La Bienal de Venecia resiste justamente haciendo visible la calle bogotana, lo adverso, lo subvertido. Algo que “pasó” lo vemos “pasando en un salón” y ello no puede menos que dejarnos la idea de que la obra hace de sus espectadores, espectadores de historia. Esta historia se abre con una imagen de la visita de Paulo VI al barrio Venecia un 24 de Agosto de 1968, año no precisamente desconocido para los discursos de la emergencia política. El lugar de la historia es el lugar de la emergencia y la obra lo *habla*.

Estas reflexiones sobre el vínculo entre la resistencia orientada a la estética, en clave de algunas ideas de Toni Negri, no podría señalar una pausa sin retornar al carácter intempestivo que caracteriza al nihilista auténtico: por un lado, el intempestivo no es el que irrumpe de modo sorpresivo, sino aquel que no está en su tiempo y que pone en juego, incluso, un tiempo distinto, por otro, oponerse a algo, muy a nuestro juicio, no es precisamente estar del otro lado sino explorar el *topos* cuestionado y obrar en él. Y aunque esta última afirmación ponga en evidencia un romanticismo imperante, apuesto a afirmar que el arte configura una estética política en esta dirección cuando combate lo que es atractivo, cuando demanda del espectador una exigencia de sí.



Llegó Paulo VI
Fotografía: Roberto Africano.

Podríamos incluso pensar en una incapacidad estética a propósito de la existencia de la violencia: tal vez esta se constituya en los fanatismos, es decir, en la incapacidad de volver símbolos a las imágenes, en el hecho de agotarlas como ídolos. El trabajo político del artista recibe justamente toda la carga y significación política porque, de forma casi inmediata, instaaura, exige y propicia la diferencia, por supuesto, el desacuerdo, la disidencia y la resistencia. El resistente, hay que insistir en ello, es aquel que es crítico en el más real y estricto sentido del término: el crítico es aquel que sabe que incluso su ser crítico ha de ser sometido a crítica. El que resiste, desde esta perspectiva, ha de plantearse ante todo una mentalidad escéptica y no una racionalidad inmediata que busca incesantemente nicho.

Quisiera decir que noto un fuerte impulso nietzscheano en el modo como Arte y Multitud se perfila, pues, como lo afirma Raúl Sánchez, esa superficie contingente sobre la que nos arroja la obra de Negri aparece como la profundidad que sólo puede caracterizar a la máscara como bellamente lo recuerda Nietzsche en el aforismo 40 de *Más allá del bien y del mal*.

Máscara, imagen, apariencia, sabia virtud de la apariencia, son los nombres que Nietzsche le da a la contingencia, al tiempo, a la verdad, y, por qué no –para sostener el “hacia” de una política estética–, a lo colectivo, pues basta recordar los epígrafes de este capítulo. Si se nos pudiese definir una multitud desde lo colectivo de las acciones podríamos aproximarnos a Negri desde –lo que en él parece– como tres trayectos: el primero de ellos es la contingencia que se perfila entre el hacer poético-productivo-político y la virtualidad como la extrema determinación singular de los sujetos siempre nueva, el segundo trayecto lo constituye el modo como los procesos de producción se configuran en una “modulación continua de singularidades temporales”, como él mismo lo afirma (cf. Negri, 2000, p. 7). El tercer trayecto puede definirse desde la noción de arte como cuerpo colectivo, que Sánchez, quien fuera su interlocutor, define como un continuo hacer poético y constructivo que inventa la existencia política (cf. Negri, 2000, p. 9).

Desde aquí, casi que podría pensarse que la vida epistolar deja de ser una alternativa de la distancia para convertirse en la actitud de “tomar distancia”. Esto se relaciona directamente y de una manera singular con la reflexión crítica de Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Al respecto, el autor señala:

El filósofo y el hombre de mundo dirigen expectantes su mirada hacia la escena política, donde en estos momentos, según parece, se está decidiendo el gran destino de la humanidad. El hecho de no participar en este debate universal, ¿no delata una censurable indiferencia hacia el bien de la sociedad? Si este gran proceso incumbe de por sí, por su contenido y consecuencias, a todo aquel que se considera un ser humano, tanto más ha de interesar, por el modo como se lleva a cabo, a aquel que piensa por sí mismo (Schiller, 2005, p. 119).

Negri toma distancia, “prudentemente”, pues rompe de cerca los enunciados de validez que tienen mucho que ver con el modo como el consumo pone en los particulares incluso la experiencia:

En este débil delirio, ¿verdad, Carlo?, descansamos. Nosotros todavía tenemos buen gusto. En cambio, otros no se contentan con este vacío; se exaltan...Nihilistas eufóricos. No, a nosotros nos sienta mejor el descanso. Poco cambia que uno lo haya disfrutado en el fondo de las cárceles o en alguna redacción de revista. En realidad, en esta miserable situación, ha ocurrido algo: serenamente nuestra experiencia y nuestro deseo han sentido lo absoluto del límite (Negri, 2000, p. 16).

En consonancia con las ideas que inicialmente aparecían en este texto y que surgieron a partir de la lectura de Negri, ¿valdría proponer una ética de la resistencia?, ¿no hablaríamos de una tautología con esta propuesta? En palabras de Negri, nuestra miseria es tan grande como nuestra libertad, cuestión que ubica la pregunta en otro lugar: en el espacio de nuestro hábitar y en el tiempo de nuestra conciencia. Se decía aquí que parte de la violencia radicaba en la incapacidad simbólica de los seres humanos. En este sentido es la imaginación en donde radica esa potencia moral que nuevamente nos muestra uno de los vínculos más originarios entre política y estética. En este sentido, cabe anotar que en el arte, el terror tiene una fuerte, estrecha y dignificante relación con el respeto como capacidad de imaginar, en la vida del mercado son sentimientos que difícilmente podrían identificarse.

Esta afirmación no es una invitación a vivir de modo “kantiano” ni mucho menos, es una expresión que se usa aquí para sugerir aquello sobre lo que la estética debe volver, pues es importante recordar que para Negri no es la razón la que suprime el malestar, sino la imaginación la que lo hace (cf. Negri, 2000, p. 20).



La esclava aunque se vista de seda
Fotografía: Roberto Africano

Un segundo nivel de reflexión es el recurso al filósofo Jacques Rancière, con el fin de continuar afinando el contenido del “hacia” de una política estética. Hay por ello que explicitar el vínculo que existe entre estética y política, alrededor de las prácticas artísticas que aparecen como quiebres de significado en la relación del sujeto con su mundo, en la comprensión profunda que se establece con su inmersión en los espacios de la ciudad y en la potencia de la jovialidad que reviste de un sentido pleno el objetivo de esta investigación. En diálogo con el filósofo francés, es necesario aclarar que, en este momento, específicamente, nos remitiremos a explicitar aspectos que contribuyen a establecer la tensión entre la noción de multitud y la noción de *espectador*, específicamente aquella noción -de espectador- cuya existencia se da como existencia colectiva. La discusión seguirá abierta siempre y cuando recordemos la afirmación que hace Rancière en su obra *Las distancias del cine*: “Hacer sensible el pensamiento no es sólo darle una forma supuestamente más accesible a las mentes sencillas. Es también oponer a la letra que mata el espíritu vivo, el pensamiento encarnado en cuerpos que la ponen en acto” (Rancière, 2012, p. 87).

Es necesario precisar entonces que después de la revisión histórica que Rancière hace sobre la noción, ocupación, y campo de estudio de la estética, desde Platón hasta –principalmente– Kant y Hegel, deja entrever entre otras, una definición que se quiere tomar en esta ocasión para plantear la relación entre multitud y espectador cuya preocupación es la de esta sección. La definición de estética presente en su obra *El malestar en la estética* es la de “discurso capcioso mediante el cual la filosofía, desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios de gusto” (cf. Rancière, 2011, p. 9). Con esta primera definición podríamos plantear un serio debate sobre esa perversión del discurso estético que, caracterizado por dos posiciones distintas encontradas al interior del platonismo, no hace otra cosa que participar de la confusión entre pensamiento puro, afectos sensibles y prácticas del arte. Dichas posiciones platónicas se pueden traducir en la afirmación de la obra de arte como acontecimiento y, la consideración del rechazo de una verdad sensible que proviene de ella. Vale decir que incluso la revisión exhaustiva que Rancière hace sobre la estética contemporánea genera su fuerte apuesta sobre lo *negativo*, como quiero denominarlo aquí, es decir: pensar la estética exige tomar de forma invertida los razonamientos del discurso

antiestético contemporáneo con el fin de comprender lo que significa la estética y lo que suscita su perplejidad. En este sentido, afirmaríamos que una posición estética “real” es la de seguir el camino de la oposición a lo que incluso se ha llamado estética con el fin de hacer de la estética *otra*, los cuerpos *otros* y los discursos *otros* un complejo proceso de diferenciación.

Para Rancière, la estética ha de comprenderse como un régimen estético del arte que consiste en una dirección que, de manera nueva y paradójica, tiende a la identificación de las cosas artísticas. Se ha querido pensar aquí el régimen como “dirección” porque, curiosamente, suele asociarse el régimen con una acción estética de regir o gobernar. En este orden de la reflexión, pregunto: ¿no es precisamente la naturaleza del régimen dirigir, en la medida que el regir está dado por una proyección que pretende –entre otras cosas– regular?, ¿no es precisamente lo propio de la paradoja una oscilación que no se resuelve y cuyo fundamento estriba en dicha imposibilidad de resolución?, ¿podríamos oponer regir a regular? Creemos que sí.

Vale pues recordar la designación que da Rancière sobre la estética. En *El malestar en la estética* afirma que la “*estética designará dos cosas: un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte, y un modo de discurso interpretativo que pertenece en sí a las formas de dicho régimen*” (cf. Rancière, 2011, p. 20). Pero, ¿de qué forma se vincula el problema de la existencia colectiva a estas dos cosas?, ¿no estaríamos inmersos de modo tautológico en una experiencia colectiva, precisamente, tanto en la experiencia de lo visible como en la necesidad de comprenderla?, ¿cómo pensar o concebir la facultad activa y una facultad receptiva que señala la contingencia característica del arte? Sin duda, es con esta indagación que podemos llegar a un punto tan importante como “muerto”: es en la estética en donde se hace patente la contradicción entre arte y sentimiento estético. De allí que sea un trabajo incansable delimitar o definir el campo de la existencia colectiva, motivo por el cual exploraremos aquí el siguiente camino.

Sugerimos entonces recuperar aquello que dejamos en suspenso hace algunos instantes sobre la sensibilidad del cuerpo cuando se pone en acto. Pensar que el arte pone de sí el espacio para el espectador es cosa ya sabida, e incluso muchas veces discutida por muchos de los estudiosos de la estética. A su vez, suponer que en la construcción de los espacios y las

relaciones el arte proporciona la ejecución y reconfiguración de formas simbólicas de la materia de lo visible, es ya un plano de comprensión en el que solemos movernos, especialmente desde la óptica de Jacques Rancière:

Las practicas del arte in situ, el desplazamiento del cine en las formas especializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de especialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en la misma dirección: la de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, la de la convergencia en una misma idea y práctica del arte como forma de ocupar un lugar donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Rancière, 2005, p 13).

Si bien es cierto que hasta el momento se han abordado algunas consideraciones sobre la repartición de lo sensible, expresión ya conocida en Rancière, lo que parece importante en este momento es apelar a ese cuerpo-multitud irreconciliable que no se percibe en los muchos sino en el cuerpo-ejecución. Nos arriesgamos a decir que con la reflexión sobre el cuerpo que quiero aquí poner de manifiesto, bien podríamos afirmar que lo que se hace visible es la repartición, y que, en esa medida, lo que se hace visible es el cuerpo, el cuerpo multitud que acontece como imagen. Cuerpo-imagen es cuerpo-inventado, cuerpo imagen es cuerpo-diverso. Existir colectivamente no es ya una tarea que haga parte de una especie “moral del habitar” –no por lo menos en este caso–, no es ya un problema oral habitar bien o habitar mal, sino un problema que se experiencia en tanto cuerpo desgarrado, múltiple y escindido en el que habitamos *per se*. Nuestra reflexión ya se ve desplazada hacia el terreno en donde se ponen en conflicto la designación de objetos pertenecientes a lo común y los sujetos que buscan hacer dicha designación.

A esta altura de la discusión seguramente muchos de nosotros ya estemos considerando que la salida inevitable a esta discusión está en el vínculo entre estética y política, y por ello hemos de recordar la siguiente afirmación presente en *El malestar de la estética*:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad... (Rancière, 2011, p. 34, 35).

Son las tensiones de lo común, en donde evidencio el vínculo entre existencia colectiva y cuerpo-multitud.

2. Con la política-estética: ¿representación?

Para esta sección quiero mostrar cómo desde otros lugares distintos a los de los discursos de la estética, -normalmente entendida como orientación filosófica, pero abordada de modo distinto en esta investigación- aparece la pregunta política por el cuerpo. Es el pensamiento de Jean Luc Nancy, especialmente, en su obra *La representación prohibida*, el que nos provee de elementos para entrever que pueda asumirse como política estética. Dicho sea de momento, resulta interesante que sea justamente una orientación fenomenológica la que nos aporte elementos para la comprensión de la idea de representación, aun cuando el campo de análisis sea el fenómeno de la *Shoah* abordado por el filósofo francés.

¿Cómo es posible fundamentar el papel político de la representación? ¿A qué obedece que la representación sea concebida como una alternativa de reconocimiento, cuando justamente uno de los más grandes riesgos radica en la unificación de una idea, en un sentir de modo colectivo? Aun cuando *La representación prohibida*, sea una apuesta por asumir que la representación de la Shoah deba mantenerse como una tarea abierta y en este sentido como verdad, vale la pena decir de entrada que con ello se quiere preguntar aquí, qué es realmente lo que significa la representación en el ámbito de la estética y de la política, pues no es casualidad que haya sido uno de los grandes debates del Siglo XVIII en lo que se refería al arte especialmente.

Asumir en consecuencia que la Bienal de Venecia, es concebida como un colectivo que “representa” la participación de un barrio, o que “representa” un sentir de comunidad, es fundamental para plantear la pregunta por el modo cómo la ciudad es presentada o representada hecha cuerpo, justamente para la última edición de esta iniciativa colectiva. de artistas. Es como si lo que ingenuamente entendiéramos por representación, se viera avocado y expuesto a un equívoco en el sentido de que una vez, los modelos desvisten sus cuerpos siguen llevando una especie de vida normal. Hay que decir que, en este caso, en la memoria de nuestros cuerpos espectadores queda la imagen-cuerpo-representada de las puntas de los vidrios de los tocados, de la textura de los trajes y la experiencia del cuerpo que se posesiona como imagen-ciudad. Es decir, nuestra afectación de un cuerpo-imagen es ya una ciudad representada, tal como lo podríamos sentir –de modo inmediato–. Sin embargo, no es suficiente, en el terreno de esta indagación, asumir que la representación tiene relación directa

con las “imágenes” como formas aparentes creadas y suscitadas para su interpretación. Es también necesario indagar justamente qué tipo de potencias posibilita la representación en lo que concierne a una política estética.

¿Cómo pensar el cuerpo sentido como cuerpo político? ¿Se nos puede volver el cuerpo centro de la reflexión sobre las tensiones entre política-estética y representación? En Nancy resulta complejo plantear los principios de una filosofía política, sin embargo se escuchará la referencia al cuerpo y a 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 cuerpo y 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.

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 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 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, servirá para trazar el camino de su aplicabilidad a esta sección de la investigación: 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*.



*¿Segura -que- viniste?
Fotografía: Roberto Africano*

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. 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”. 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 perfile 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 cuerpo y la libertad.

Pensar las relaciones entre cuerpo 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. En este sentido, en el texto *La representación prohibida* Nancy señala:

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 semejanza. Con seguridad, el uso de un término fuertemente marcado por el hecho de haber sido transcripto 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 (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 preciso protegerla; por otra, que hay una identidad, una sola, que pueda ser designada sin ninguna clase de duda (Nancy, 2006, p. 12).

Nótese que la consideración de la identidad, discusión fundamental para ir entendiendo como actúa el complejo juego de la representación, resulta indispensable para pensar que la identidad deja de ser campo abierto, lugar de reconocimiento y de indagación, y por supuesto metáfora de lo que somos, cuando, tras el agotamiento de la descripción, termina por tenerse como sinónimos 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? Esta sigue siendo una invitación a pensar que la actitud política como horizonte se constituye en el ver en proyección, actividad que también es la del esteta cuando abre el campo de lo posible, cuando “reparte lo sensible”, para usar palabras de Rancière.

En varias ocasiones, Nancy ha hecho afirmaciones contundentes sobre la distancia que existe entre cuerpo e intimidad, no porque no haya entre estas dos formas de lo visible, relación alguna o cercanía, sino porque precisamente la intimidad se da cuando se abre esa conciencia que no tiene nada por objeto y el cuerpo cuando se vuelve como él lo afirma. En este caso, el cuerpo se muestra entonces como cuerpo fotografía, cuerpo obra, cuerpo imagen, cuerpo partes, cuerpo-cuerpos, *cuerpo-multitudo*, sin duda.

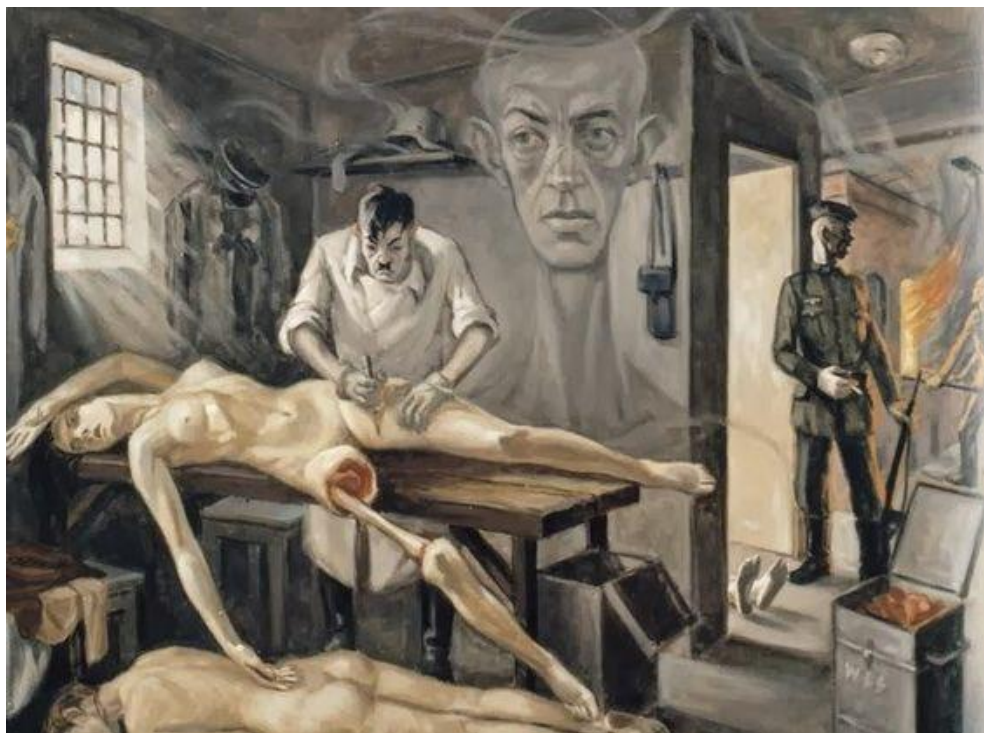
Considerar el cuerpo como raíz de esa inteligibilidad será lo que nos sirva para entender por qué es tan importante pensar la representación prohibida en clave estética y en clave política.

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. Pues bien, recordemos aquí la pregunta que Nancy hace refiriéndose al poema titulado Memo de Hans Sahl: *¿Qué es, entonces, aquello que «burla la descripción», y, por lo tanto, el tipo de representación que se puede entender con este término, y qué otra representación tiene lugar en el poema?* (Nancy, 2006, p. 16). Para Nancy, el inconveniente de la masacre no estriba en que la obra de Olère lo exprese en sus pinturas, o en las imágenes de Lanzmann, sino en que incluso los discursos que rechazan la representación de los campos es confuso porque su contenido no se deja ver con claridad y porque además de ello las razones para hacerlo de ese modo, son menos claras aún:

El discurso que rechaza la representación de los campos es confuso, porque su contenido no se deja circunscribir con claridad y sus razones son aún menos claramente determinables (y eso, sin hacer referencia al hecho de que a veces también se deja rodear de un nimbo de sacralidad o de santidad, acerca del cual será necesario, asimismo, volver). ¿Se trata, en efecto, de una imposibilidad o de algo ilegítimo? Si se tratara de una imposibilidad, ¿a qué obedecería (desde el momento en que no se puede pensar en problemas técnicos)? ¿Sería a causa del carácter insostenible de lo que habría que representar? Uno no se indigna, sin embargo, ante el cuadro de David Olère que representa a los deportados en la cámara de gas, bajo los primeros efluvios del Zyklon-B. (Si se dice que el propio Olère es un sobreviviente para reconocerle un derecho que nosotros no tendríamos, esto no concierne al cuadro mismo. Tampoco atañe a la cuestión de saber cuál será ese «derecho», ni hasta dónde el pintor sobreviviente es exactamente el mismo que el deportado.) De otra manera, uno tampoco se indigna por los horrores de la guerra grabados por Goya, ni por las escenas de heridas y muertes atroces habituales en muchas películas. No se condena tampoco, sea cual fuere la experiencia de su lectura, la escena de White Hotel, de Dylan Thomas, escrita desde el punto de vista de una mujer que se encuentra viva entre los cuerpos apilados de una fosa de ejecución (Nancy, 2006, 17-19).



David Olère (1945). Gasificación con Zyklon B



*David Olère (1946).
Disecciones de muertos en el crematorio de Birkenau por Mengele*

Nancy dirá que las tradiciones cristianas no son el lugar apropiado para hacer un estudio sobre la cuestión de la representación de la *shoah*, pues una doxa de la representación encubre y deforma su procedencia. Al mismo tiempo señala que si la presentación de esas imágenes se tratara de un acto ilegítimo, esto no sería más que una remisión a una prohibición religiosa, que curiosamente sería una invocación fuera de contexto y sin debida justificación. Es pertinente entonces, exponer los planteamientos que Nancy propone para pensar la representación.

Uno de ellos, obedece a que el cine, el documental y el arte en general inevitablemente puede caer, incluso en el deseo de presentación, a tal punto de aniquilar la posibilidad misma de representar, y esto nada tiene que ver con un sentimiento romántico en donde reclamamos a un artista la figuración de lo bello y lo formal, sino precisamente con la posibilidad de hacer espectadores que ven, que escuchan y que representan desde la absoluta novedad que sólo puede dar la imaginación, entendida como vehículo de sentido y no como mecanismo de espectacularidad fulgurante. Se requiere un espectador que, libre, sea audible diciendo: este no es mi cuerpo. La agudeza de Nancy la evidenciamos tanto en la crítica a la religión idolátrica como a la estética. En su pensamiento, ni siquiera el arte se escapa del riesgo espectacular:

“...si el arte puede siempre servir de presa en operaciones de intimidación idolátrica (cuya incumbencia, es de especial importancia no olvidarlo, puede ser la idea misma de arte, tomada en términos absolutos) no es por ello menos cierto que en lo que gradualmente, desde el Renacimiento, habría de llamarse «arte», y con todos los hilos de la madeja anudados en él, siempre estuvo en juego, con la producción de imágenes (visuales, sonoras), todo lo contrario de una fabricación de ídolos y de un empobrecimiento de lo sensible: no una presencia espesa y tautológica frente a la cual era menester prosternarse, sino la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo –sensible– de la llamada obra «de arte»” (Nancy, 2006, p. 29, 30).

Así como para Nancy el discurso de la obra de arte está en su exterioridad, así mismo reconoce que incluso obras como las de David Olère escapan a un criterio estético, precisamente por los argumentos anteriores. Así pues, la vida contemporánea, como quiero denominarla aquí, confunde en variadas ocasiones el estado de naturaleza con una forma de comportamiento primaria, por qué no salvaje; cuando precisamente el estado de naturaleza deviene estado “posnatural, poshumano, inhumano”. Nancy piensa el cuerpo en constante relación con lo que hacemos común, con las historias particulares que nos son comunes, y es en ese campo de visión donde lo político y lo estético se evidencian en el reparto de las

singularidades, cosa que no puede entenderse de otra forma que no sea en la acción de la libertad. Para el caso de la Bienal de Venecia, lo que aparece como una apuesta por hacer común el arte con la comunidad, por poner en común un *modo de ser* que plantea el cuerpo como un medio de expresión, tiene que ver con la posibilidad de que, justamente, el barrio se convierta en un agente que devuelve a la reflexión crítica los acontecimientos políticos – de la inseguridad, del comercio sexual– de su cotidianidad.

Así, el cuerpo que se expone, expone y desfila, se viste ahora para hacer una evocación *singular* de aquella manera en la que la ciudad de se hace presente como sucede, por ejemplo, con la propuesta de uno de los integrantes del colectivo “Los Tales”, en el evento de arte y moda: vestido con lo que parece una malla velada en la cabeza, con un gran medallón que pende en su pecho y con un traje hecho de materiales ecológicos como el *cambrel*, imanta de significado un problema social y lo transfiere a una esteticidad que se convierte en el lugar mismo de lo político; aspecto que, incluso, tiene que ver con una resistencia particular contra los discursos tradicionales de lo que implicaría hacer arte en la actualidad, de la industria misma del arte en espacios como la Bienal de Venecia de Italia¹. Todo esto suscita la siguiente pregunta: ¿cuál el lugar de la corporalidad libre y su sentido en el debate de la representación? ¿Por qué razón la Bienal de Venecia en particular, exige un descentramiento en la idea de representación en la política-estética? Tomemos por ejemplo un testimonio de uno de los artistas participantes en la Bienal:

Hay que tomar en cuenta cuál es la idea de la Bienal. Es la Bienal de Venecia porque hay un barrio al sur que se llama Venecia. Claro, toda la movida cultural está hacia el centro, hacia el norte, entonces Franklin quería aprovechar esto para gestar la Bienal. Es muy difícil entrar a la Bienal de Italia, aquí tenemos nuestra Bienal. La estructura que estableció Franklin fue a partir de la estética relacional. En estos veinte años, se ha dado cuenta cómo funciona este tipo de arte: realizar trabajo con la comunidad, realizar trabajos partiendo de la comunidad. Uno de los parámetros de la Bienal fue generar una pieza crítica con respecto a alguna problemática del barrio. Por eso nos enfocamos en la inseguridad, porque es un tema muy fuerte (Frank Trejo, artista venezolano, miembro de Los Tales, 23 años).

¹ Según el testimonio del director del colectivo, Franklin Aguirre, entrevistado en el evento de arte y moda en el año 2012, en relación con los intereses y con los horizontes de la Bienal para transformar los discursos tradicionales del arte y decolonizar su estatuto histórico Occidental.



Ladrón
Fotografía: Roberto Africano

En algún momento se decía aquí que fácilmente podríamos pasar de una representación simuladora a una representación ostensiva, y ello por la falta de cultivo de la capacidad simbólica de los seres humanos: ¿De qué forma se vincula el problema de la existencia de la comunidad a lo-cuerpos operantes? ¿No estaríamos inmersos, de modo tautológico, en una experiencia colectiva precisamente tanto en la experiencia de lo visible como en la necesidad de representarla? La pregunta sigue estando abierta pues el estado ideal es representar la libertad.



Y vi la esclava pasar
Fotografía: Roberto Africano

3. Política estética: lugar de lo común

¿Cuáles son los lugares de lo político? ¿Cuál es la diferencia entre los lugares políticos y los lugares de lo político? Sin duda, esta reflexión pone en crisis el vínculo entre estética y política.

Una estética, tal como es frecuente percibirla en el terreno del conocimiento, se encarga de revisar categorías como el papel del artista creador, autor y productor, lo que de forma instantánea nos remitiría a la pregunta por la génesis y el trayecto del acto creativo, quizá como si lo que lo engendrara fuera una suerte de inspiración de tipo místico o de carácter espontáneo. Esta forma de concebir una estética, en cierta medida adecuada, pero inevitablemente ingenua posibilita la aparición de las siguientes preguntas: ¿qué pasa con el cuerpo del creador, más si su obra está constituida de modo determinante con el cuerpo mismo? ¿Se podría seguir alimentando la opinión del cuerpo como mediación simbólica en el sabernos el mundo como plenamente aconteciendo? ¿Qué pasa con el papel del artista? ¿Hay acaso una intencionalidad política para el momento del acto creativo?



Seguro que nadie entra
Fotografía: Roberto Africano

Lo que se ha decidido denominar aquí “estética” está considerado desde varios lugares. El primero nos remite a pensar de qué campo, lugar, ámbito, etc., hace parte tal dimensión. Si hace parte de lo humano la discusión se centraría, inevitablemente, en el nivel de la percepción, en el modo de conocer, en los procesos de sensibilidad y en el evidente acontecer del mundo sensible. Si la dimensión estética hace parte del mundo social, habría necesariamente que reconocer la importancia de los procesos de subjetividad en donde los individuos se com-portan, funcionan y se relacionan en torno a la conformación de lo público –ciudades, movimientos, asociaciones, etc– y de lo privado. Si pensáramos en el mundo de lo político, inevitablemente estaríamos en el terreno que compete al ámbito de la participación, el reconocimiento, la memoria y a las diversas maneras de *visibilizar lo sensible como lo común* a todos:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota el dolor. (...) La relación entre estética y política es, entonces, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la “política de la estética”, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular (Rancière, 2011b, p. 34, 35).

Estas aproximaciones pueden vislumbrar la dimensión estética como propia de los procesos que constituyen la evidencia de las transformaciones de lo sensible, que ponen de relieve la tensión entre una noción de historia individual e historia colectiva como el flujo continuo de la experiencia y la subjetividad, como experiencia del obrar en tanto histórico. Sin duda la Bienal de Venecia es muestra de ello por las razones que se han mencionado.

Estas dos nociones son las que pueden ocupar las reflexiones que han de emprenderse en el mundo contemporáneo sobre la estética. Debates sobre la conveniencia de un arte para nuestro tiempo, sobre los criterios que juzgan que los valores estéticos pueden funcionar, como ornato, como motivación de una cultura elevada o como simplemente un hobby o afición; y sobre el genio como la única instancia creadora por excelencia; reclaman quizá una noción que proporcione a la estética un carácter más cercano a los nuevos modos de ver, de mirar y de asumir la realidad que se nos presenta.



Día y noche
Fotografía: Roberto Africano

La *estética* de la que aquí se habla es aquella que reclama el universo de la sensibilidad en un lugar distinto, en el lugar donde los ojos que ven no son los únicos para los acontecimientos sociales, culturales y políticos del mundo y para los cementerios adornados: pensar la estética es instaurar una reflexión en torno al descentramiento no sólo de las categorías tradicionales, sino del universo de la recepción del espectáculo, de lo exótico e incluso del desencanto de las sociedades contemporáneas. No se quiere dar a entender con esto que a una estética le compete el rol de tribunal o de filtro en las reflexiones actuales, como si el lugar de la crítica de arte pudiese ser desplazado al terreno de la tradición, de la cultura o de la conformación de las dinámicas espaciales contemporáneas. Más bien, es menester considerar, que para que la dimensión estética lo sea de modo efectivo, es decir, como una dimensión del pensamiento político, social y cultural, debe constituirse como pensamiento *negativo*: no desde los lugares sino desde los no-lugares, no desde lo bello sino desde lo no-bello, que de modo efectivo no necesariamente es feo; no desde la cultura sino desde todas las dislocaciones de ella, en fin, no desde lo que afirma sino desde lo que es negado a modo de *otredad*:

...la identidad de lo pensado y lo no pensado, de lo deseado y lo no deseado. Lo que se revoca al mismo tiempo que el espacio específico de la visibilidad del poema, es la separación representativa entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones. La identidad de lo deseado y lo no deseado es localizable, esté donde esté recusa la separación entre el mundo de los hechos propios del arte y el mundo de los hechos ordinarios. Ésa es en efecto, la paradoja, del régimen estético de las artes. Plantea la radical autonomía del arte, su independencia con respecto a cualquier regla externa. Pero la plantea en el mismo gesto que elimina la clausura mimética que separa la razón de las ficciones y la de los hechos, la esfera de la representación y las otras esferas de la experiencia (Rancière, 2011a, p. 130, 131).

Si reparáramos en la historia del pensamiento estético no dudaríamos en ningún momento de la importancia que ciertos conceptos como “mimesis”, “armonía”, lo “bello”, lo “sublime”, “representación” o “recepción” confieren a un análisis en torno a la obra de arte, pero ¿realmente la estética obedece o se halla en los terrenos de la obra como producto del espíritu?, ¿qué haríamos si se nos pidiese volver nuestros ojos a la diferencia que existe entre una experiencia estética y una experiencia artística, y más aún una experiencia política?, ¿bastaría, siguiendo a Aristóteles, distinguir entre la experiencia artística del creador y la experiencia estética del espectador? Vale entonces aproximarse un poco más a la búsqueda de una reflexión que supere su indagación en torno al arte contemporáneo y abogue más por la mirada contemporánea de todo lo que es susceptible de ser visible, pero es necesario revisar antes una de las afirmaciones de Jacques Rancière, en el texto *Sobre políticas estéticas*, que puede ubicar nuestra reflexión:

...no sólo en el arte, también en la filosofía se han de producir aperturas de mundo que nos permitan ver y pensar eso que hoy apenas vemos y no podemos pensar del arte contemporáneo. Para lograr hacer una buena filosofía del arte contemporáneo, es necesario poner en movimiento la fuerza literaria de la filosofía, además de su fuerza analítica. Pero esto no deja de ser paradójico. Las prácticas artísticas contemporáneas necesitan en buena medida de la filosofía para funcionar con éxito, pero una filosofía que se ha de abrir a nuevas posibilidades de sentido es tan difícil en sí misma como su objeto (Rancière, 2005, p. 7).

Cuál sea el objeto de la filosofía, con seguridad no puede ser la pregunta por las esencias y, por supuesto, no puede ser la pregunta por la estética considerada como una corriente o como una técnica aplicada a los discursos sobre lo bello. Quizá uno de sus objetos pueda ser su pertinencia investigativa en lo concerniente a lo humano, y es en esta dirección que, se instala en una reflexión estética: aquella que, proviniendo de la filosofía, se moviliza hacia la experienciación del mundo común que ya como situación, nos exige modificar nuestra mirada y nuestras actitudes en el terreno de lo colectivo, por supuesto, de lo común.

Asimismo, debe tenerse en cuenta el papel subversivo de la dimensión estética. Si bien es cierto que el siglo XIX constituyó una visión fundamental en la restitución de la individualidad humana, en la exaltación de un espíritu nacional y una determinada valoración sobre la memoria –desde hace un tiempo tan de moda–, no podemos olvidar, precisamente, que una historia real es aquella que exige una actualización de la experiencia en tanto conciencia histórica y política. Si esto nos reclama una innovación y, por tanto, un trabajo de creación, ya estamos inmersos en una actividad estética como universo de la re-significación, universo que se nos ha vuelto piel vestida en Venecia.

BIBLIOGRAFÍA

Nancy, Jean-Luc (2007). “[Indicio] 42”. 58 indicios sobre el cuerpo. Buenos Aires: Ed. La cebra. p. 26.

_____ (1996). “Imposibilidad de la cuestión de la libertad. Hecho y derecho confundidos”. La experiencia de la libertad. Barcelona: Editorial Paidós. p. 23-34.

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

Negri, Toni (2000). Arte y multitud. Ocho cartas. España: Editorial Trotta.

Rancière, Jacques (2012). “El cuerpo del filósofo: los filmes filosóficos de Rossellini”. Las distancias del cine. Buenos Aires: Editorial Manantial. p. 87-101.

_____ (2010a). El desacuerdo. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

_____ (2011a). El destino de las imágenes. Buenos Aires: Editorial Prometeo Libros.

_____ (2010b). El espectador emancipado. Buenos Aires: Editorial Bordes Manantial.

_____ (2011b). El Malestar en la estética. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.

_____ (2007). El odio a la democracia. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

_____ (2009a). El reparto de lo sensible. Estética y Política. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

_____ (2011c). El tiempo de la Igualdad. Barcelona: Editorial Herder.

_____ (2013). Figuras de la historia. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.

_____ (2009b). La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura. Buenos Aires: Eterna cadencia Editora.

_____ (2010c). Momentos Políticos. Buenos Aires: Editorial Capital Intelectual.

_____ (2005). Sobre políticas estéticas. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Bellaterra.