

Resumen del Seminario-Taller ¿Pueden las mulas cruzar las aguas?

En 1999 Eduardo Molinari empezó a ir al Departamento de Fotografía del Archivo General de la Nación, el mayor archivo público oficial de Argentina, para buscar imágenes sobre el momento en el que un presidente le entrega a otro el bastón de mando ("una ceremonia casi excepcional en mi país, donde los periodos democráticos han sido escasos y de muy corta duración"). Aquella investigación le hizo abandonar la práctica de la pintura, que hasta entonces ocupaba un lugar central en su trabajo, y propició que, dos años más tarde, creara el Archivo Caminante que el propio Molinari define como un "archivo visual que explora las relaciones existentes e imaginarias entre arte, historia y política", como un "haz de reflexiones críticas sobre las narrativas históricas oficiales y, especialmente, sobre los procesos de momificación de la memoria social".

Sesión I. Las Mulas

En la primera sesión del seminario-taller ¿Pueden las mulas cruzar las aguas?, Eduardo Molinari explicó que este archivo contiene tres tipos de materiales: imágenes fotográficas en blanco y negro (procedentes, en su mayor parte, del Archivo General de la Nación); fotografías que él mismo realiza durante "caminatas"¹ por la ciudad y la naturaleza; y "documentación chatarra", esto es, diversos objetos (no sólo imágenes) ligados a la cultura de masas que ha ido recolectado a lo largo de los últimos años (en muchos casos, porque se lo han donado personas que conocen su obra). A partir de estos materiales, Molinari va construyendo los "documentos del Archivo Caminante" -fotografías intervenidas, fotomontajes, collages, dibujos...- con los que lleva a cabo diferentes tipos de trabajos -cuadros, instalaciones, intervenciones en el espacio público...- y a los que él, siguiendo a la teórica norteamericana Rosalind Krauss, describe como "documentos expandidos".

En el Archivo Caminante la historia no se concibe como algo cerrado y unidireccional. No es un punto de llegada, sino de partida, "un lugar desde el que ir a otros lugares". Su objetivo no es narrar cronológicamente determinados hechos o acontecimientos históricos, sino explorar cómo éstos pueden interpelarnos, resonar en nuestro presente, modificarnos. En este sentido, Eduardo Molinari define el Archivo Caminante como "un movimiento en progreso" que transporta recuerdos vivos o susceptibles de vivir". Lo que busca es "habitar el movimiento mismo, la dinámica de las fuerzas y energías vivas de los recuerdos". El movimiento se ve, por tanto, como un proceso capaz de "desplazar potencias y energías".

Para Molinari es fundamental localizar en la cotidianidad una serie de dimensiones ligadas a lo visual pero que, en su opinión, interactúan con todos nuestros sentidos: las apariencias (y sus relaciones con "las verdades"); lo desaparecido/invisible y lo aparecido/visible (una dimensión muy vinculada a dos mecanismos, la invocación y la evocación, que se activan cuando uno visita un archivo y mira fotografías históricas); y las cualidades de lo familiar y lo portátil. También considera muy importante pensar cómo se puede propiciar una articulación entre imágenes y palabras que permita que la "potencia alojada en los recuerdos se despliegue como fuerza y energía presente".

Con la imagen utópica de las mulas (animales especialmente dotados para portear cargas pesadas y/o preciadas por terrenos peligrosos y difíciles) que pueden atravesar las aguas, Eduardo Molinari pretende remarcar un objetivo central del Archivo Caminante (y también, del propio seminario): "transportar recuerdos/potencia de un sitio a otro, de una persona a otra, de una generación a otra (...), partir de experiencias históricas del pasado (remoto o reciente) y de la historicidad de nuestras experiencias cotidianas presentes para llevar a cabo una serie de recorridos materiales e inmateriales que nos posibiliten compartir intuiciones y sueños a la hora de enfrentarnos a los conflictos e interrogantes que el semiocapitalismo global actual impone a nuestro futuro".

En la sesión que abrió Narrativas de Fuga III, Molinari habló de tres "imágenes" que han funcionado como "códigos-fuente" de su práctica artística en la que emplea modos de investigación y narración histórica no lineales, tratando de recuperar experiencias sociales y culturales del pasado que considera valiosas sin que éstas pierdan su capacidad transformadora.

La primera de ellas es la imagen de la historia como un "haz de relatos" que propone el filósofo alemán Hans Magnus Enzensberger en su libro El corto verano de la anarquía (Vida y muerte de Durruti). La segunda es la figura de la constelación a la que han recurrido historiadores como Aby Warburg (autor del Atlas Mnemosyne²) y artistas como Matt Mullican o Christian Boltanski. Hay que tener en cuenta que las constelaciones son "unidades cuyo ordenamiento se enlaza a puntos de vistas en movimiento" y que funcionan como "herramientas de orientación" que nos ayudan a perder el miedo a extraviarnos. Por último, está la imagen del quipu, un objeto de las culturas andinas precolombinas que estaba fabricado con cuerdas de lana y nudos de uno o varios colores y de diferentes longitudes y que se utilizaba como instrumento nemotécnico, sobre todo para realizar operaciones de contabilidad (aunque también tenía otros usos³). Lo curioso es que es un "objeto mudo", pues su forma exterior no da ninguna idea de su contenido. De hecho, los conquistadores españoles tardaron mucho tiempo en darse cuenta de que estos artefactos tenían valor, de que, como los códices aztecas y mayas, albergaban mucha información (eso sí, casi imposible de decodificar) sobre la cultura y la

organización social y económica de los pueblos incaicos.

En sus inicios, el Archivo Caminante utilizó modos tradicionales de exposición de los documentos. Eduardo Molinari puso algunas imágenes de la muestra El cuchillo que llevó a cabo en el año 2000 en el Archivo General de la Nación y en la que se seguía una narrativa cronológica lineal, abarcado un periodo histórico muy amplio: desde la llegada de los españoles al Río de la Plata hasta la década de los ochenta del siglo pasado⁴. Pero muy pronto, Molinari empezó a incorporar las imágenes de las constelaciones, del haz de relatos y del quipu en sus proyectos expositivos. Así, comienza a usar objetos de la vida cotidiana como soporte y despliegue de los materiales con los que trabaja (por ejemplo, en su propuesta para la exposición Principio Potosí ha empleado lavadoras), o a experimentar con modos de presentación de las fotografías y de los dibujos distintos al "cuadro" (cajas de luz, frascos de miel...). "Mi intención", subrayó, "es que la documentación no sea percibida sólo a través de la vista, sino que también sean estimuladas otras partes del cuerpo, otros sentidos".

El Archivo Caminante quiere borrar las barreras entre lo singular y lo colectivo, entre práctica artística y práctica política (y también, en el contexto de la globalización neoliberal -o de lo que Molinari llama semiocapitalismo-, entre las distintas historias nacionales), buscando un "hilo rojo" (metáfora que propone el filósofo italiano Paolo Virno al hablar de los mecanismos de la memoria) que permita conectar "las potencias latentes e irresueltas del pasado con las del presente y aún con las del futuro", que nos ayude a liberarnos de la cronología y a explorar otras formas de temporalidad y espacialidad.

Sesión II. La Brújula

La segunda sesión del seminario, en la que se habló de una serie de categorías espaciales vinculadas con los recuerdos y la memoria (y, por ello, con las prácticas archivísticas y sus narrativas), se articuló en torno a cuatro apartados teóricos -"el lenguaje", "el espacio", "el caminar y el camino" y "los modos del caminante"- y una actividad productiva: Eduardo Molinari pidió a los participantes que dibujaran un objeto -real o simbólico, físico o virtual- que fuera para ellos como una "brújula" que les ayudara a orientarse "dentro del territorio de la memoria", y que pensaran una serie de palabras y nociones que pudieran funcionar como los "puntos cardinales" de dicha brújula.

En el inicio de esta sesión, Molinari planteó la necesidad de distinguir claramente entre lenguaje y lengua. "El lenguaje", explicó, "es una facultad de la especie humana, una potencia, que tiene tanto una dimensión individual como colectiva". Puede haber distintos tipos de lenguajes: visual, escrito, corporal, sonoro... La lengua es el "producto social de elaboración de la facultad lenguaje" y en sus distintas encarnaciones está siempre vinculada a un contexto y a unas coordenadas espacio-temporales específicas. Se podría decir, por tanto, que la potencia del lenguaje se actualiza en el acto de la lengua.

Dentro de la lengua encontramos dos tipos de elementos: los signos y los símbolos. Los primeros estimulan nuestra percepción con una presencia que remite a algo que está ausente. Si nos ceñimos al ámbito de lo visual, podemos distinguir dos clases de signos: los icónicos (basados en relaciones de semejanza, mimesis y/o representación) y los plásticos (basados en relaciones de abstracción, síntesis y/o presentación). En estos últimos, la articulación entre significante y significado permanece siempre abierta, haciendo referencia a una gramática y una semántica subjetivas. Eso sí, en algunos casos los signos plásticos pueden llegar a constituirse en símbolos que son, según Eduardo Molinari, imágenes que, por su propia naturaleza, están sujetas a múltiples interpretaciones pero que, en ciertos momentos y espacios adquieren un sentido muy concreto para determinados colectivos sociales. Un sentido que pueden perder -parcial o totalmente- si las condiciones que lo originaron, cambian.

Para Molinari es necesario hacer esta reflexión sobre el lenguaje porque en las prácticas artísticas hay que enfrentarse a una serie de interrogantes insoslayables: ¿qué queremos decir?, ¿a quién queremos decirselo y cómo podemos/nos gustaría hacerlo?... En función de las respuestas que demos a estas preguntas, deberemos optar por un tipo de retórica discursiva u otra, siendo siempre conscientes de que no hay texto (entendiendo éste en un sentido amplio) sin contexto, de que toda obra es una "obra situada" que no puede desligarse del momento y del espacio en el que se (re)produce y (re)presenta (y de los condicionantes socio-económicos vigentes en dichos momentos y espacios).

Tras hablar del lenguaje, Eduardo Molinari centró su reflexión en la noción de "espacio", recordando que las distintas comunidades realizan un conjunto de operaciones en la geografía -señalamientos, demarcaciones, apropiaciones, jerarquizaciones...- a través de las cuales configuran su propia espacialidad y construyen territorialidad. En estas operaciones se refleja su universo simbólico o "cosmovisión", su modo de entender y relacionarse con la naturaleza, con los "otros" (los demás habitantes, humanos y no humanos, de la tierra) y con el tiempo.

Hay un elemento del lenguaje visual que juega un papel clave en la construcción del territorio (que podría definirse como aquello que surge cuando un espacio geográfico es explorado, nombrado y dominado): la línea. Según los grados de permeabilidad y flexibilidad que las comunidades les otorguen, las líneas pueden funcionar como horizonte (señalan una geografía abierta, sugerente, inabarcable...), frontera (sirven para separar y proteger de potenciales agresiones), pliegue (marcan cambios de dirección, forma o luminosidad dentro de una misma cosa), confín (propician el intercambio y el

contacto, a menudo con lo desconocido), umbral (nos hablan de un proceso de transformación, de tránsito: uno no es el mismo cuando las atraviesa) o camino (dan cuenta de un recorrido).

Según Molinari, la evolución histórica de los procesos de construcción territorial podría resumirse con la siguiente cadena secuencial: el menhir, las tribus, las ciudades, los reinos, los imperios, las colonias, los estados nacionales, las federaciones, las uniones regionales, la globalización. Lo paradójico es que esta última se caracteriza por generar una dinámica de desterritorialización que provoca no sólo una drástica reformulación de espacios sino también intensos -y, con frecuencia, dramáticos- procesos migratorios. Las nuevas tecnologías, que transforman las categorías espaciales y temporales tradicionales hasta casi disolverlas, facilitan el tráfico global de las mercancías que se pueden mover sin restricciones de una región a otra, de un país a otro, de un continente a otro. "Los seres humanos, en cambio", advirtió Eduardo Molinari, "seguimos sujetos a múltiples límites y barreras fronterizas, e incluso llegan a crearse en el interior de los Estados nacionales zonas en las que migrantes y refugiados viven de modo 'provisorio permanente' sin derechos y, por tanto, disponibles para ser explotados de manera esclavista".

Antes de que se levantaran los primeros menhires, el único medio que tenía el hombre para transformar de manera simbólica el paisaje era "el andar". Por ello se puede decir que caminar constituye la "primera acción estética" que llevó a cabo el ser humano. Una acción que, como asegura el arquitecto italiano Francesco Careri en su libro *Walkscapes*. El andar como práctica estética, le permitió "insinuar un orden artificial en los territorios del caos natural". Molinari describe el andar como un arte que contiene en su seno al menhir, a la escultura, a la arquitectura y al paisaje. Sin embargo, sólo en el siglo XX ha adquirido un estatuto estético y conceptos relacionados con la acción de caminar como "merodear", "adentrarse" o "realizar derivas" han entrado a formar parte de la historia del arte. En cuanto al sustantivo "camino", Eduardo Molinari recordó que alude a tres cosas distintas: al acto de atravesar un espacio (el camino como acción), a la línea que atraviesa dicho espacio (el camino como objeto arquitectónico) y al relato del espacio atravesado (el camino como estructura narrativa).

A partir de la articulación entre el punto de vista que se adopta cuando se recorre un espacio y la finalidad que se tiene al hacerlo, podemos distinguir cinco modos o tipos de caminantes: El viajero que atraviesa el paisaje desinteresadamente, sin seguir una ruta prefijada y dándole más importancia al camino que al destino. El turista que, a diferencia del viajero, sigue un itinerario establecido de antemano y en vez de vivir los espacios que recorre, los acumula y consume. El explorador que descubre y cartografía un paisaje que todavía no se reconoce como tal, pero que, al igual que el turista, no se ve modificado por el viaje que realiza. El aventurero que se adentra en un espacio que le es ajeno para sacar provecho (económico) del mismo. Y el conquistador, al que podríamos describir como un "aventurero político", que se abre paso por un territorio que considera "salvaje y hostil" para colonizarlo y someter a quienes viven en ellos. "La empresa civilizadora", subrayó Eduardo Molinari, "es iniciada por el explorador (cuya misión es unificar el mundo conocido en una representación coherente y sintética: los mapas), profundizada por el aventurero y el conquistador, y consumada por el turista que es el último que se apropia de los territorios colonizados". Sólo el viajero permanece ajeno a este proceso y valora el camino en sí mismo, sin imponerse una meta, viéndolo como un espacio para "pensar, soñar y estar" (y no para conquistar, consumir e instrumentalizar).

A juicio de Molinari, en la experiencia del caminar podemos identificar cinco dimensiones diferentes: tres espaciales (anchura, altura y profundidad), una temporal (todo recorrido por el espacio es también un viaje por el tiempo) y una social (cuando se anda se interactúa, directa o indirectamente, con otras personas). También podemos asociar las distintas formas de caminar (y de comprender esta acción) con figuras coreográficas, cada una de las cuales se relacionaría a su vez con diferentes modos de relatos de viaje.

La primera figura sería el círculo y estaría vinculada con los viajes de descubrimiento: uno sale de un lugar para retornar a él después de haber descubierto algo. En algunos casos, este viaje permite no sólo aprender del lugar que se visita, sino también adquirir una nueva mirada sobre el lugar del que se parte e incluso sobre uno mismo. La segunda figura es la línea y alude a un recorrido en el que el punto de llegada se concibe como una meta que se alcanza después de haber superado una serie de obstáculos. Un ejemplo de esta figura, que a menudo también se asocia con la dimensión espacial de la profundidad (además de un desplazamiento lateral, hay un proceso de ascensión o descenso), lo encontramos en el peregrinaje. La tercera figura es el péndulo, relacionada con las nociones de yuxtaposición y simultaneidad, con la posibilidad/deseo de estar en varios sitios a la vez, descubriendo/contando cómo lo que ocurre en uno está relacionado con lo que sucede en los demás (y viceversa).

La cuarta figura es la estrella que hace referencia a un recorrido que es, a la vez, centrífugo y centrípeto, pues se articula en torno a un "otro" (que puede ser tanto una persona como un objeto o concepto) al que el caminante se acerca y se aleja sucesivamente. "Es un movimiento complejo", indicó Molinari, "que de algún modo integra las tres figuras anteriores: el círculo, la línea y el péndulo". Por último está la figura del salto que es, junto a la del péndulo, la más habitual en los relatos de viaje contemporáneos. En este caso el movimiento es discontinuo y aleatorio: el caminante (físico y/o virtual) va saltando de un escenario a otro, de un tiempo a otro, de una situación a otra, sin que sepa muy bien por qué lo hace ni hacia dónde se dirige. Un ejemplo paradigmático de esta "forma de caminar" sería el zapping.

Eduardo Molinari finalizó el apartado teórico de la segunda sesión del seminario-taller ¿Pueden las mulas cruzar las aguas? señalando que para desarrollar su trabajo en torno a la memoria (a la que concibe como un territorio5) y las relaciones

existentes e imaginarias entre arte, historia y política, ha creado su propia "brújula". Brújula que toma la forma de un zapato y en la que los puntos cardinales tradicionales -norte, sur, este y oeste- quedan reemplazados por cuatro palabras/conceptos -cuerpo, silencio, terror y futuro- que le ayudan a "orientar su caminar" y a localizar lo que podríamos describir, siguiendo al artista francés Christian Boltanski, como "sitios de encrucijada". "Los sitios de encrucijadas son lugares en los que se cierran y abren mundos", precisó, "que actualizan el pasado y convocan el futuro, y que una vez funcionan como umbrales (es decir, como pasajes de transformación) y otras como fronteras (esto es, como obstáculos que impiden el movimiento)".

Sesión III. Las constelaciones

En las prácticas artísticas se construyen textos, por ello, según Eduardo Molinari, los artistas, a la hora de llevar a cabo sus proyectos, se tienen que hacer las siguientes preguntas: "¿qué quiero decir?", "¿cómo quiero decirlo?" (¿qué soportes y herramientas voy a utilizar?) y "¿adónde lo quiero decir?" (¿a quiénes me quiero dirigir?, ¿en qué contextos se mostrarán/presentarán mis trabajos?). A partir de las respuestas que se den a estas preguntas, entre las que no establece ninguna relación jerárquica ("las tres tienen la misma importancia"), se conformará lo que podría denominarse un "cuerpo de obra". Una noción que, en palabras de Molinari, "no debe confundirse con la de serie, pues en esta última, no se le da importancia a las cualidades espaciales: las obras se agrupan siguiendo una estructura secuencial, sin que sea relevante lo que sucede entre ellas. Pero al utilizar la noción de 'cuerpo de obra', se deja claro que se trata de una unidad en la que las partes están interconectadas e interrelacionadas entre sí y nada queda al azar".

Por otro lado, en vez de categorías tradicionales de las Bellas Artes como "naturaleza muerta", "modelo vivo" y "paisaje", Molinari prefiere hablar de "mundo de objetos", "cuerpo" y "pliegues". Cada una de estas categorías está vinculada a una serie de conceptos. Por ejemplo, la categoría de "cuerpo" se relaciona con las nociones de "carne", "vulnerabilidad" y "anestesia", y la de "pliegues" con los conceptos de "espacio", "naturaleza" y "artificio".

Tras realizar estas dos aclaraciones, Eduardo Molinari habló de cinco "llaves visuales" que, a su juicio, pueden ser útiles para el desarrollo de proyectos artísticos. Las dos primeras -el monstruo y el cuerpo vibrátil- están orientadas a pensar y fortalecer la relación entre ideas y materialidades. La tercera y la cuarta -el mapa viejo y el espejo retrovisor- proponen una articulación entre el trabajo propio y el trabajo de otros autores, ayudándonos a localizar y procesar referentes, citas e influencias. Y la quinta -la lengua popular- tiene que ver con la posibilidad de generar narrativas personales abiertas y plurales en las que se incorpore la voz del "otro". El objetivo es que cada una de estas llaves visuales, que para Molinari son como los vértices de una estrella de cinco puntas, dispare una serie de interrogantes y reflexiones.

La metáfora del monstruo se vincula con la idea de que se puede llevar a cabo un trabajo de investigación utilizando herramientas artísticas (pinturas, dibujos, fotografías, creaciones sonoras...). El monstruo es una figura simbólica presente en muchas culturas y que se caracteriza por su capacidad de auto-transformación y auto-determinación. "Un monstruo", explicó Eduardo Molinari, "puede adoptar diferentes formas de existencias. Puede modificar su consistencia, su tamaño, su textura, su color..., tener dimensiones humanas, animales, vegetales, minerales. Un monstruo puede hablar diferentes lenguajes, auto-destruirse y auto-regenerarse, comerse a sí mismo y continuar vivo. Puede aumentar o disminuir su fuerza, ser material o inmaterial e incluso regresar de su propia muerte". Los proyectos artísticos son (deben ser) como estos monstruos y tener capacidad de transformarse y de regenerarse tantas veces como sea necesario, adaptándose a los contextos y las circunstancias en los que se despliegan.

La imagen del cuerpo vibrátil, que es una expresión acuñada por la socióloga brasileña Suely Rolnik para referirse a un cuerpo "que siente lo ajeno como propio"⁶, suscita preguntas como dónde se sitúa el artista dentro de su obra o quién es el sujeto que habla en una narración (¿un yo individual?, ¿un yo colectivo?) y para qué sujetos lo hace. De este modo, se asocia a conceptos como identidad, subjetividad u otredad, y nos invita a pensar el cuerpo como un "campo de fuerzas" (evocando de nuevo las nociones de vulnerabilidad y anestesia).

Por su parte, las llaves visuales del mapa viejo y del espejo retrovisor ("un objeto que nos brinda información sobre lo que queda atrás para ayudarnos a conducir sin dejar de mirar hacia adelante") están vinculadas a cuestiones espaciales y temporales: ¿sobre qué tipos de espacios se quiere trabajar?, ¿es importante generar mapas?, ¿cuál es el montaje más adecuado para lo que se pretende decir?... en el primer caso; ¿cómo se puede vincular pasado y presente de modo que ambos se retroalimenten?, ¿es posible salir de una temporalidad cronológica?, ¿podemos hacer para algo para que el futuro se vuelva más cercano y tangible?... en el segundo.

Finalmente, la imagen de la lengua popular nos ayuda a reflexionar sobre las narrativas y argumentaciones que se ajustan mejor al proyecto que se está desarrollando. Aparecen aquí nociones como retórica, traducción, edición, discurso, negación o silencio. Molinari juega con la polisemia de la palabra lengua y en relación a esta llave visual se pregunta, por ejemplo, si es posible que "una lengua hable sin la existencia de una oreja" (es decir, si es posible hablar sin el "otro") o cómo se pueden generar vectores que posibiliten que nuestros trabajos tengan sentido para quienes no conocen la(s) lengua(s) en la(s) que los hemos pensado y realizado.

En la tercera sesión del seminario ¿Pueden las mulas cruzar las aguas?, Eduardo Molinari también hizo referencia a dos

imágenes-conceptos que han funcionado como "códigos-fuente" de su práctica artística y que le ayudaron a repensar los modos de presentar los documentos del Archivo Caminante. Por un lado, la imagen de las constelaciones que le interesa no sólo por su uso como herramienta de orientación, sino porque en ellas se generan complejas tramas de relaciones que se modifican cuando cambiamos el punto de vista desde el que las observamos. Por otro, la imagen del quipu que, como ya hemos comentado, eran objetos textiles de las culturas andinas que albergaban información contable e histórica, siendo su lectura multi-direccional y estando su gramática poblada de verbos ("en los quipus se narraban, sobre todo, acciones"). Según Molinari, desde una perspectiva artística, lo más interesante de los quipus es que su forma exterior no revela nada sobre su contenido. En ellos no hay relación entre palabra e imagen, por eso los conquistadores españoles tardaron mucho tiempo en percatarse de que, al igual que los códigos aztecas y mayas, contenían información muy valiosa sobre la cultura y la organización social y económica de los pueblos incaicos. Cuando lo descubrieron, los consideraron "objetos de idolatría" y ordenaron que se destruyeran todos lo que se encontraran y que se ejecutara a los amautas (que eran los encargados de "leerlos y escribirlos"). "De este modo", denuncia Henrique Urbano en el libro Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra, "se abrió un enorme silencio, aún hoy presente, en la cultura latinoamericana".

Estas imágenes y llaves visuales han jugado un papel fundamental en la evolución de la propuesta artística de Eduardo Molinari que en las presentaciones públicas del Archivo Caminante trata de romper con los modos tradicionales de exposición de documentos (marcos, vidrios, linealidad cronológica...). Así, desde el año 2002, en sus proyectos expositivos utiliza objetos de la vida cotidiana (pizarras, mesas plegables, roperos, sillas, camas, flexos, casetillas de correo, lavadoras...) y experimenta con formas de presentación de los dibujos y las fotografías distintas al "cuadro" (por ejemplo, en instalaciones como Sobresaltado despertar o Las Mulas, usó frascos de miel; y en el proyecto Tertulia, intervención sonora y visual que realizó junto a Nicolás Varchausky en el cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, empleó cajas de luz7). Todo ello con la intención de que, como ya explicó en la primera sesión del seminario, "la documentación no sea percibida sólo a través de la vista, sino que también sean estimuladas otras partes del cuerpo, otros sentidos".

Sesión IV. El Eternauta

La cuarta sesión del seminario se centró en la noción de "cuerpo vibrátil", analizándola tanto en relación a las prácticas artísticas ("la vinculación entre cuerpo vibrátil y cuerpo de obra") como en relación a los procesos de subjetivación social ("y a las implicaciones que esa relación tiene en el quehacer artístico"). Para ello, Eduardo Molinari partió del concepto de "encarnadura" que define como la capacidad o facultad de que en el cuerpo se "hagan carne" fuerzas, energías y potencias invisibles e inmateriales que terminan constituyéndose en ejes de nuestros movimientos vitales. Molinari leyó una serie de citas de artistas no contemporáneos en las que, de forma más o menos directa, se hace referencia a esta capacidad: "lo único válido en el arte es lo que no se puede explicar" (Georges Braque); "los sueños de la razón engendran monstruos" (Francisco de Goya); "mi sueño es un arte de equilibrios, de pureza y serenidad, desprovisto de temas inquietantes o depresivos...una influencia sosegante, como un calmante mental, algo así como una buena butaca donde descansar de la fatiga física" (Henri Matisse).

Los cuerpos se sostienen y mueven gracias a sus "esqueletos" y éstos se caracterizan por tener una estructura compleja y dinámica. Según Eduardo Molinari, también los "cuerpos de obra" deben poseer un esqueleto "bien armado" en el que los distintos elementos que lo conforman sean, a la vez, resistentes y flexibles, de modo que se articulen entre ellos y el cuerpo no se desmorone cuando recibe embestidas. Para lograrlo es necesario conjugar reflexión y acción. Es decir, es necesario que cuando se desarrollan proyectos artísticos, en algún momento nos detengamos a reflexionar en torno a lo que se está haciendo o, por el contrario, "pasemos a la acción".

Pero los cuerpos son algo más que un "montón de huesos", algo más que esqueletos, por muy resistentes que éstos sean. Y es aquí donde se pone en juego la noción de cuerpo vibrátil que propone la teórica brasileña Suelly Rolnik para referirse a un tipo de subjetividad cuyos vínculos con el mundo exterior no se organizan desde la relación sujeto / objeto. "El cuerpo vibrátil", explicó Molinari, "no se separa del otro, sino que se vuelve vulnerable a él (siente lo ajeno como propio), percibe el mundo como un campo de fuerzas que lo afectan y que se hacen presentes en la totalidad de sus sentidos, no solamente en su mirada". Hay que tener en cuenta que, como advierte Rolnik, el semiocapitalismo trata de "anestesiarnos" para que no sintamos el pulso del "otro" y crear sensibilidades estandarizadas (que son más manejables y fáciles de mercantilizar). El cuerpo vibrátil es un cuerpo que se rebela contra ese proceso de anestesiado, contra esa operación de formateo, y en el que se asienta la principal potencia de la experiencia artística: la "invención de nuevos posibles".

Las nociones de cuerpo vibrátil y encarnadura también se pueden abordar desde una perspectiva social. En este sentido, Eduardo Molinari aseguró que, aunque cada contexto cultural y temporal genera sus propios procesos de subjetivación y de construcción identitaria, todos ellos tienen una cosa en común: obligan a que los sujetos tomen posición frente a los paradigmas dominantes. El "fin de la historia" (y de las ideologías), la "sustentabilidad", la primacía de lo económico sobre lo político..., son algunos de los paradigmas de la postmodernidad. Paradigmas que han posibilitado la expansión a nivel global del neoliberalismo. "En el ámbito del arte y de la cultura", subrayó Molinari, "tenemos que pensar cuál es el modelo de artista (y de historiador, y de intelectual, y de investigador...) que le interesa promover a la clase dominante y cuál el que nos convendría promover a aquellos que no somos clase dominante".

En esta sesión, Eduardo Molinari también habló de la figura del "Eternauta", que podría describirse como un tipo especial de subjetividad caminante, "un modo de encarnadura que liga cuerpo, ideas e ideales según una configuración propia y no un formateo prefijado". El Eternauta es un popular cómic argentino de ciencia ficción creado por el guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Francisco Solano López⁸ que se publicó en dos etapas históricas distintas: entre 1957 y 1959 (coincidiendo con la dictadura militar que siguió al derrocamiento de Juan Domingo Perón) y a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta (una época en la que en el poder también estaba en manos de los militares). En ambos casos obtuvo un notable éxito de público, en gran medida porque se ambientaba en espacios reconocibles y cercanos (Buenos Aires y su área metropolitana) y porque podía leerse en clave alegórica. Hay que tener en cuenta que el cómic narraba la lucha de un grupo de ciudadanos anónimos contra un poder autoritario (al que se denomina los "ellos") que, a pesar de ser de origen extraterrestre, tenía muchas semejanzas con el que en aquellos años había en Argentina.

A Molinari le interesa esta historieta porque su protagonista es un "viajero en el tiempo" que se describe a sí mismo como alguien que "busca, busca y busca" (aunque no se dice qué es lo que busca). Un protagonista que además no tiene nada que ver con el superhéroe clásico, pues su gran fuerza (su "superpoder") radica en su capacidad de colaborar con otros y engendrar entre todos una suerte de héroe (cuerpo) colectivo que se enfrenta a la tiranía. Se da la circunstancia de que a mediados de los años setenta el propio Oesterheld se unió a los Montoneros, organización guerrillera argentina que se identificaba con la izquierda peronista, siendo detenido, torturado y asesinado por los militares. De hecho, su cuerpo, como el cuerpo de otros miles de argentinos, continúa aún hoy desaparecido.

Según Eduardo Molinari, la historia del Eternauta conecta con su idea de que la memoria no debe verse como "algo que momifica los recuerdos", sino como una potencia que "nos permite viajar en el tiempo" y, a través del hilo rojo del que hablaba Paolo Virno (y al que Molinari aludió en la primera sesión del seminario), buscar la vitalidad del pasado y posibilitar su actualización.

Para protegerse de la nevada radioactiva con la que los extraterrestres (los "ellos") están atacando a los seres humanos, el protagonista de El Eternauta sale a la calle enfundado en un traje aislante parecido al que usan los astronautas o los buzos. Molinari puso un vídeo de su performance KMK, encuadrada dentro del proyecto Tras los pasos de los Hombres de Maíz, que realizó en la ciudad alemana de Chemnitz (que en la época de la RDA se llamó Karl-Marx-Stadt) y en la que intentaba a través de su indumentaria (su apariencia visual) encarnar un Hombre de Maíz, confeccionaba una especie de quipu con unos calcetines de colores y visitaba un busto gigantesco de Marx. "El Eternauta", subrayó, "es una subjetividad que ha jugado un papel clave en mi práctica artística⁹", en la que también han sido muy importantes otras subjetividades (otras encarnaduras), como la del historiador ciego o la del peregrino nocturno (una figura que aparece en un grabado de William Blake y que utilizó en su proyecto Tertulia).

Sesión V. Los pliegues

El seminario-taller ¿Pueden las mulas cruzar las aguas? se cerró con una caminata por diversos puntos de la ciudad de Sevilla cuyo objetivo fue "pensar y experimentar juntos cómo se verían afectadas nuestras prácticas artísticas y de construcción de pensamiento si en lugar de transitar los límites y fronteras urbanos / suburbanos, nos dispusiéramos a habitar sus pliegues". A continuación puedes ver algunas imágenes que se tomaron durante esa caminata, así como una fotografía grupal de los participantes del seminario:

1.- No hay que olvidar que, en gran medida, la propuesta artística de Eduardo Molinari se articula en torno a la noción y la praxis de "caminar". [^]

2.- Atlas iconográfico compuesto por 79 paneles temáticos en los que se interrelacionan imágenes de distinta índole y que constituye, en palabras del crítico Mariano de Santa Ana, un intento de "desbordar la historia del arte y erigir, más allá de ella, un pensamiento por imágenes". Recientemente ha sido publicado en castellano por la editorial AKAL. [^]

3.- No se ha podido probar, pero existen numerosos indicios de que los quipus funcionaban como un sistema de representación lingüística equivalente a la escritura y que se usaron para recordar ciertos hechos históricos, ayudar en las labores administrativas e incluso registrar canciones y poemas. [^]

4.- En esta exposición, de la que se hizo una segunda versión en el año 2003, ya emplea documentos históricos encontrados en el Archivo General de la Nación. Documentos sobre los que "interviene", realizando en ellos pequeños dibujos y/o usándolos para crear collages y fotomontajes. [^]

5.- "Porque pensar la memoria como territorio", explicó, "significa asumir que ésta se puede transitar (y, lo que es más importante, que ésta se puede habitar), que cuando la (re)leemos la (re)escribimos, y que el que intenta 'echarse a un lado' deja siempre una huella visible (algo que tiene una especial relevancia en Argentina, donde hay ciertos grupos

sociales que están presionando para que no se recuerden determinadas cosas)". [^]

6.- Definición propuesta por el propio Eduardo Molinari en un post titulado Correspondencia pública sustentable que se publicó en octubre de 2008 en el blog Rally Conurbano. [^]

7.- Este proyecto, en el que proponían un recorrido nocturno con cuarenta escalas diferentes por el cementerio de la Recoleta (donde están enterrados algunos de los personajes más "ilustres" de la historia, remota y reciente, de Argentina), generó una gran polémica e incluso estuvo a punto de ser censurado, porque un grupo de familiares les interpuso una demanda judicial acusándoles de "no respetar el descanso de los muertos". Finalmente, la demanda fue desestimada, pero la acción, que estaba programada para cinco noches, sólo se pudo llevar a cabo en dos de ellas. [^]

8.- Si bien, en su segunda versión el dibujante fue el uruguayo Alberto Breccia. [^]

9.- De hecho, Molinari aseguró que la lectura de este cómic le produjo un efecto parecido al que le provocó su visita al Archivo General de la Nación en 1999. Visita que, como ya hemos comentado, le hizo abandonar la práctica de la pintura y le llevó a crear, dos años más tarde, el Archivo Caminante. [^]