

TOPOLOGÍA Y DECONSTRUCCIÓN EN EL ARTE: RECONFIGURACIONES DEL ESPACIO DEL MUSEO

Artículo de Reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Gustavo Gómez P.

gomez@javeriana.edu.co
Pontificia Universidad Javeriana

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia (2001) y Filósofo de la Universidad Javeriana (2005). Magister en Filosofía de la Universidad Javeriana (2008) y miembro del Núcleo de Investigación en Estética de la misma institución. Profesor de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia.

ABSTRACT

Deconstruction procedures like topologic thinking, draws new and different conceptual relationships maps and configurations of place and territory. As a result, deconstruction is often regarded as a "current" thought. Following Derrida's idea that our times are mediated by technological devices, the following article shows that thinking our times in a deconstructive way means immersing ourselves in the media and its constituent technologies. An idea that is explained through the analysis of Clemencia Echeverri's "Voz. Resonancias de la prisión" (2005). A critical reflection emerges from this piece of work, which takes place in the Museo Nacional de Colombia and uses new media to question the meaning of our historical present and our notions of the museum, as an historical record of a nation.

KEY WORDS

Deconstruction, difference, topological thinking, technology, "Voz. Resonancias de la prisión", museum space.

RESUMEN

La deconstrucción funciona como un pensamiento topológico, que en cada caso traza un mapa de relaciones conceptuales, configurando el lugar o territorio desde el cual se toma la palabra. Por ello, la deconstrucción suele entenderse como un pensamiento de "actualidad". Considerando que para Derrida nuestra actualidad siempre está mediada por dispositivos tecnológicos, en el presente artículo mostraremos que pensar nuestra actualidad deconstructivamente supone una inmersión en los medios y tecnologías que la constituyen, cuestión que explicaremos recurriendo a la obra "Voz. Resonancias de la prisión" (2005), de Clemencia Echeverri. En efecto, esta obra suscita una reflexión crítica sobre lo que significa nuestro presente histórico y la manera como puede articularse con un espacio institucional como el del Museo Nacional de Colombia, deconstruyendo, desde el uso de los nuevos medios, nuestras nociones habituales sobre lo que significa un espacio museal, un registro histórico o una nación.

PALABRAS CLAVE

Deconstrucción, diferencia, pensamiento topológico, tecnología, "Voz. Resonancias de la prisión", espacio museal.

La deconstrucción como un pensamiento topológico

En su intento por dar cuenta del pensamiento de Jacques Derrida, siendo fiel al espíritu deconstructivo de su obra, Geoffrey Bennington llama la atención sobre la imposibilidad de recurrir a un “principio absolutamente justificado” para hablar de ella (Bennington y Derrida, 1994: 39). En efecto, la deconstrucción intenta pensar a contracorriente respecto de la tradición metafísica, historia del pensamiento de occidente que se estructura desde la búsqueda de fundamentos, un principio último de lo real, atribuyendo siempre un valor privilegiado a la noción de *presencia*. Por ello, cuando se trata de pensar un sistema filosófico o un conjunto de categorías metafísicas, la deconstrucción no parte de la remisión a una presencia plena, o a principios *a priori*, ni tampoco busca llegar a una fundamentación definitiva. Por el contrario, se trata de evidenciar la contingencia radical de todo principio, señalando, al mismo tiempo, que el principio, el “lugar cualquiera” que se erige en cada caso como origen, “está superdeterminado por estructuras históricas, políticas, filosóficas, fantasmales que, por principio, no se pueden nunca explicar ni controlar completamente” (Bennington y Derrida, 1994: 44).

Justamente, debido a su compromiso radical con la contingencia, el proceder filosófico de Derrida puede concebirse como un pensamiento estratégico, aludiendo con ello a que busca ajustarse pragmáticamente a las condiciones de una coyuntura particular, revelando así algunos de sus presupuestos metafísicos y sus límites. En este sentido, también se podría decir que nos enfrentamos a un pensamiento *in situ* o topológico¹, que en cada caso traza un mapa transitorio de relaciones

¹ La noción de “topología” aparece en varios textos de Derrida, aludiendo siempre a una estructura discursiva particular, tal como es ejemplificada por un autor o un sistema metafísico, en relación con una ley, un punto de referencia trascendente al sistema, desde el cual se genera una tensión con lo que en cada caso ha sido explicitado. Esto es, justamente, lo que intenta hacer Derrida para pensar la relación entre medios y actualidad que se plantea en *Ecografías de la televisión* (1998), y para lo cual introduce especialmente el término “topolítica”, donde todo territorio se genera en la tensión con un límite, con una exclusión, con una parcialización de la mirada, que permanentemente debe ser revisada.

conceptuales, configurando así el lugar mismo desde el cual se toma la palabra. La determinación de este “lugar” es estratégica, en tanto funciona como un escalón provisional para el análisis de los conceptos y valores metafísicos que delimitan un sistema (cf. Bennington y Derrida, 1994: 62).

Ahora bien, esta concepción del lugar, que supone la consideración de factores de diversa índole, desde “históricos” hasta “fantasmales”, pretende superar la comprensión tradicional que lo liga a un espacio físico, a unos límites geográficos. En efecto, considerando lo que Derrida muestra en su artículo de 1968 “Ousía y Grama. Nota sobre una nota de *Sein und Zeit*” (Derrida, 2003), espacio y tiempo siempre son concebidos relacionamente por un contraste mutuo, de donde se sigue que no parece posible determinar el espacio sin recurrir a categorías temporales y viceversa; en este caso nos referimos al lugar para hablar justamente de esta tensión indisoluble. Por ello, cuando anteriormente señalamos que el lugar desde el cual se toma la palabra está signado por una contingencia radical, esto significa que las estructuras que lo “superdeterminan” por principio no se pueden explicar ni controlar plenamente. En este sentido, el lugar en el que se sitúa la reflexión es siempre nebuloso, un plexo de apertura más que un punto fijo de referencia.

De esta manera, el ejercicio cartográfico —la definición de un lugar o territorio de la palabra— que demanda todo análisis deconstructivo es por definición interminable, exige una revisión constante y un esfuerzo repetido para revelar nuevas determinaciones provisionales, consecuencias necesarias de lo que significa también la *differánce* (Derrida, 2003: 42)². Por este

² No podemos ahondar aquí en los planteamientos que hace Derrida sobre la *diferancia*. Por el momento, simplemente asumimos que este término está intrínsecamente relacionado con lo que significa un pensamiento deconstructivo; en otras palabras, se podría decir que la deconstrucción busca pensar la *diferancia*. Si lo comparamos con la caracterización que hemos dado de la deconstrucción, esto es claro cuando atendemos a lo que dice Derrida en *Márgenes de la Filosofía* sobre el término: “(...) en una conceptualidad y con exigencias clásicas, se diría que «diferancia» designa la causalidad constituyente, productiva y originaria, el proceso de ruptura y de división cuyos diferentes o diferencias serían productos o efectos constituidos” (Derrida, 2003: 44). Sin embargo, aquí también es importante considerar que para Derrida este término alude a una voz media entre

motivo se considera con frecuencia que la deconstrucción funciona como una coartada para eludir todo compromiso teórico y político, como una simple estrategia para evadir la responsabilidad política de una toma de posición (Derrida y Stiegler, 1998: 18). No obstante, Derrida responderá a esta cuestión en las entrevistas que aparecen en *Ecografías de la televisión* (Derrida y Stiegler, 1998), afirmando que esta aparente evasión es el efecto necesario de un pensamiento de la *diférence*, que supone justamente un compromiso con la singularidad imprevisible de lo que acontece: “El pensamiento de la *diférence* es entonces también un pensamiento de la urgencia, de lo que no puedo ni eludir ni apropiarme, porque es otro. El acontecimiento, la singularidad del acontecimiento: ésa es la cosa de la *diférence*” (Derrida y Stiegler, 1998: 23). Esto es algo claramente ejemplificado por la situación misma que supone la realización de la entrevista, coyuntura desde la cual está pensando la cuestión de la “actualidad”:

Una entrevista debe procurar una instantánea, como una fotografía de película, una imagen detenida: he aquí cómo alguien, tal día, en tal lugar, con tales interlocutores, se debate como un animal en una situación difícil. Éste, por ejemplo, cuando se le habla de actualidad, de lo que pasa todos los días en el mundo, y si se le pide que diga en dos palabras lo que piensa, resulta que retrocede hacia su guarida, como un animal perseguido, multiplica los ardides, nos arrastra a un laberinto de precauciones, de dilaciones y relevos, y nos repite con todos los tonos: “esperen, no es tan simple” (lo que siempre inquieta o hace reír burlescamente a los imbéciles, para quienes las cosas siempre son más simples de lo que se cree), o si no: “uno a veces complica para evitar, pero la simplificación es una estrategia de evitación aún más segura”. Tenemos por lo tanto una fotografía virtual: ante una pregunta como la que ustedes me hicieron, he aquí mi gesto más probable. No es ni puramente espontáneo ni absolutamente calculado. Consiste en no negarse a responder una pregunta o a alguien, pero para eso mismo intentar respetar,

lo activo y lo pasivo, que no se puede reducir a la tradicional oposición sujeto-objeto. No obstante, para entender a fondo esta categoría, es indispensable un análisis del lenguaje mismo, es necesario partir de “la problemática del signo y de la escritura” (Derrida, 2003: 45).

lo más posible, sus condiciones indirectas o sus desvíos invisibles. (Derrida y Stiegler, 1998: 20-21)

Este pasaje ejemplifica claramente que la fidelidad a la singularidad de la situación hace de la deconstrucción una forma de pensamiento comprometido en cada caso con el lugar más inmediato de la experiencia; lo que explica en parte por qué se considera a Derrida como un pensador que incide fuertemente en la actualidad³. Por supuesto, en este caso la remisión a la inmediatez de la experiencia parte de un reconocimiento del carácter indeterminable del Acontecimiento, no coincide con el anhelo de una “presencia viva” que caracteriza a los sistemas metafísicos. Esta es una idea que se viene desarrollando desde *De la Gramatología* (1986), donde se muestra la importancia del significante, la *originariedad* del signo y la escritura, pues cuando se asume el signo como lo originario, se reconoce que no hay nada previo a la mediación misma, ni tampoco una instancia definitiva a la cual éste se remita para ser significativo. Como veremos más adelante, esta condición de nuestra experiencia alcanza un punto crítico actualmente, con el despliegue de los medios y tecnologías de la imagen, pues ahora el ámbito de las mediaciones es más cercano y, así mismo, más imperceptible y engañoso.

Precisamente, en consonancia con algunas de las indicaciones heideggerianas sobre el problema de la técnica (cf. Heidegger, 1994: 9), Derrida será enfático al señalar que entre más neutral y transparente se nos presenta la técnica, más cuidado debemos tener con respecto a sus implicaciones políticas y sociales, situación que alude directamente a la condición de nuestra época (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 17-18). Por ello mismo, para referirse al tiempo presente, nuestro filósofo antepone un reconocimiento de que toda actualidad siempre está mediada por dispositivos tecnológicos, de aquí su comprensión del presente como algo *artefactual*:

Hoy en día más que nunca, pensar su tiempo (sobre todo cuando al hacerlo se corre el riesgo o la suerte de la palabra pública) consiste en tomar nota, para

³ Esto es, por lo menos, lo que sugieren las palabras recogidas por Stéphane Douailler, Émile Malet, Cristina de Peretti, Brigitte Sohm y Patrice Vermeren en la entrevista con Jacques Derrida publicada en la revista *Passages* de septiembre de 1993.

ponerlo en práctica, del hecho de que el tiempo de esa misma palabra se produce artificialmente. Es un artefacto. En su mismo acontecer, el tiempo de ese gesto público es calculado, forzado, "formateado", "inicializado" por un dispositivo mediático (hagamos uso de estas palabras para ir de prisa). Esto merecería un análisis casi infinito.⁴ (Derrida y Stiegler, 1998: 15)

Aquí se muestra que el espacio público de nuestro presente está siendo producido, lo que significa que sólo puede ser captado en diferido, desde las variables tecnológicas que vehiculan su actualización. En este sentido, pensar el presente supone de alguna manera constituirlo técnicamente, pues no es posible una relación no-mediática, pura, con lo real (cf. Stiegler, 2002: 35). De este modo, el carácter topológico de la deconstrucción que, como señalábamos en un principio, coincide con un pensar desde la inmanencia de los medios, implica ahora la inmersión en procesos tecnológicos de producción⁵. De acuerdo con esto, podríamos decir que la configuración de un lugar es siempre derivada de dispositivos tecnológicos, en sus consonancias e interferencias rítmicas.

De aquí surgen importantes conclusiones con respecto a lo que significa, por ejemplo, pensar un museo de historia o de arte. En efecto, si lo que acontece históricamente, lo que pasa al primer plano de la actualidad, se deriva de sus respectivas mediaciones, podríamos decir que lo *representativo* de la cultura y la historia de una nación es el resultado de un conjunto de dispositivos técnicos, por supuesto, también ordenados en relación con una perspectiva privilegiada en cada caso, y no de principios trascendentales como los que suelen invocarse en los discursos demagógicos⁶. De

4 Se dice aquí que esta cuestión merece un análisis "casi infinito", quizá por las mismas razones que Heidegger esgrime al rehusarse a pensar la técnica moderna en su dimensión industrial, pues es algo ya tan cercano y deslumbrante que no tenemos la suficiente distancia para percibir de manera integral sus múltiples y profundas implicaciones.

5 En este planteamiento se puede encontrar una clara referencia a la obra heideggeriana, pues resuena la idea de una vecindad entre pensamiento y *poiesis*. Lo interesante de esta aproximación a la noción de *poiesis* es que se distancia de la comprensión clásica del pensar como algo opuesto al hacer.

6 Hablo aquí de "lo representativo de una cultura o una nación",

esta manera, parece que un museo no puede presentar una lectura de la historia, o del arte, o de la historia del arte, sin tener que producirla de alguna manera y así, parcializar su mirada⁷. Ahora bien, aunque esta parcialización de la mirada es inevitable, recordarlo o afirmarlo explícitamente es de suma importancia. Como lo sugiere Ernesto Laclau, es justamente el reconocimiento de esta parcialidad del punto de vista lo que abre las puertas para *representar* a otras singularidades, que inicialmente no estaban previstas en un sistema de poder o un discurso hegemónico (cf. Laclau, 2003: 62-63).

En este contexto, para Derrida la responsabilidad política, un compromiso con la justicia, surge de la constatación del carácter parcial de toda actualización histórica, pues sólo así se puede reconocer el sacrificio u olvido de perspectivas o testimonios que también son significativos por ser radicalmente "otros" (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 24-25). Además, puesto que la actualidad se constituye desde las mediaciones tecnológicas y, por principio, éstas siempre son parciales, sólo podemos oponernos a estas parcializaciones desde una participación activa, esto es, la inmersión en los medios mismos para desviar las perspectivas con respecto a sus orientaciones hegemónicas. De acuerdo con esto, es importante pensar desde las nuevas tecnologías de la imagen, pues aunque parece que ellas proporcionan cada vez más opciones para la intervención directa de los usuarios (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 185-186), también pueden generar nuevas formas de manipulación, nuevos nacionalismos o dogmatismos con consecuencias políticas indeseables (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 76-77).

En este orden de ideas, podríamos decir que pensar deconstructivamente el museo implica en cierto sentido *producir* desde su situación o territorio específico, siempre en función de una revisión crítica de sus presupuestos discursivos, su perspectiva hegemónica y sus "olvidos". Para llevar a cabo este tipo de deconstrucción, ciertas prácticas del arte contemporáneo

parafraseando la definición que suele hacerse de la función social de los museos.

7 Esta es una de las conclusiones que podríamos inferir de los planteamientos sobre la cuestión del archivo y la herencia presentes a lo largo de todas las entrevistas publicadas en *Ecografías de la televisión* (1998).

funcionan como instancias privilegiadas, en tanto se refieren al museo modificando su territorio, exponiendo sus límites al enfrentarlo a nuevas mediaciones tecnológicas. Esto es, por lo menos, lo que trataremos de mostrar a continuación, refiriéndonos concretamente a la obra "Voz. Resonancias de la prisión" (2005), de Clemencia Echeverri.

El arte como un pensamiento deconstructivo: la "Voz" y tecnología al interior del museo

En el año 2005 Clemencia Echeverri expuso en el Museo Nacional de Colombia una instalación titulada "Voz. Resonancias de la prisión"⁸. Esta obra presentaba el registro sonoro de una serie de entrevistas a colombianos recluidos en diversas cárceles inglesas, así como algunas correspondientes a mujeres presas en la cárcel del Buen Pastor de Bogotá. Las diferentes secuencias de estas entrevistas, junto con algunos sonidos recurrentes del espacio mismo, se activaban con el paso de los espectadores que recorrían las salas del primer piso del Museo, espacio donde se ubicó la instalación, considerando que allí funcionaban los talleres de trabajo cuando esta sede era una cárcel. Simultáneamente, mientras el registro sonoro era puesto en marcha por el visitante, en las respectivas salas se proyectaban imágenes en video que reflejaban, como un espejo, sus propios recorridos. Además, paralelamente a esta instalación "física" de la obra, se creó una herramienta interactiva que recopila el material presente en la exposición.

La referencia a esta instalación nos permite puntualizar diferentes aspectos de lo que significa un pensamiento deconstructivo, topológico, tal como lo caracterizamos anteriormente, y enfatizar desde allí la correlación arte-deconstrucción que surge en relación con los nuevos medios y tecnologías. En efecto, la obra se ubicó en el Museo, planteando una crítica a nuestra relación habitual con el espacio y con el sentido mismo de la Institución. Para lograr este efecto, la artista reveló una

situación de tensión entre diversos referentes espaciales y temporales que señalaremos a continuación.

Para empezar, es significativo que el punto de partida de la obra sean unos talleres realizados en las prisiones, a partir de los cuales surgieron las entrevistas y los registros sonoros de los testimonios de los presos. En efecto, esto nos da indicios para pensar que la obra intenta reivindicar el privilegio de una *presencia viva*, de un testimonio puro, de una relación directa con la *realidad* de los presos que en principio no se puede repetir o registrar plenamente. Sin embargo, en la instalación la remisión a esta experiencia es diferida, sólo es evocada fragmentariamente y de manera indirecta a través del sonido. En efecto, el único registro que permanece de esta experiencia se refiere a fragmentos de entrevistas, los cuales se escuchan en la medida en que un espectador recorre las salas.

Así, pues, la "actualización" de los registros sonoros depende de la intervención directa del espectador con sus recorridos, condición que enfatiza la imposibilidad de un acceso "objetivo", "neutral" o "definitivo" al testimonio original. Además, aquí es evidente que la "actualización" del testimonio está intrínsecamente ligada a dispositivos tecnológicos, el sensor y la grabación, cuestión que encuentra un eco en los videos que reflejan el movimiento del visitante. En este sentido, por una parte, podríamos decir que la obra sugiere implícitamente que "la técnica nunca brindará un testimonio" (Derrida y Stiegler, 1998: 119), refiriéndonos con ello a que la técnica no permite en principio acceder a la singularidad de la experiencia, que incluye también una dimensión fenomenológica. Sin embargo, por otra parte, la Instalación también muestra que sin el "registro" del testimonio no tendríamos ninguna noticia de su singularidad.

Estamos pues ante una paradoja, derivada de la contingencia radical de la situación, que es justamente la que intenta siempre enfrentar un pensamiento de la *diferencia*. En palabras de Derrida: "De allí la contradicción aparente: la técnica no dará nunca un testimonio, el testimonio está puro de toda técnica y sin embargo es impuro, sin embargo implica ya el recurso a la técnica" (Derrida y Stiegler, 1998: 119). Se trata de una contradicción aparente, pues, como lo señalamos en un principio,

⁸ En este punto es importante tener presente que la sede actual del Museo Nacional de Colombia fue hasta 1946 la Penitenciaría Central de Cundinamarca, también conocida como "El Panóptico".

parece que la constitución de un lugar depende de la convergencia de dimensiones temporales y espaciales en una particular instalación tecnológica. Además de una reflexión sobre la singularidad de la experiencia y el testimonio, la Instalación plantea una relación crítica con la “localidad” del Museo Nacional, con su arquitectura y su historia, que remite a su pasado como la Penitenciaría Central de Cundinamarca, también conocida como “El Panóptico”. En efecto, las imágenes de video que reflejan el espacio en el que se mueve el espectador, que viene también acompañado por sonidos esporádicos que se generan en el lugar, llaman la atención sobre las limitaciones de esta estructura arquitectónica que, en cierto sentido, sigue funcionando como una cárcel. En otras palabras, el video llama la atención sobre la *artificialidad* de este espacio, dislocándolo en la imagen de video que lo reduplica, difuminando así sus límites.

Sucede entonces algo similar a lo que plantea Derrida cuando aborda la relación entre las “teletecnologías” y las nociones habituales de nación y democracia. Las palabras de Derrida son las siguientes: “Todos los problemas que abordamos desde hace un rato, los abordamos por referencia a una tecnología que *desplaza los lugares*: la frontera ya no es una frontera, las imágenes pasan las aduanas, el vínculo entre lo político y lo local, lo *topolítico*, queda en cierto modo dislocado” (Derrida y Stiegler, 1998: 76). En efecto, ciñéndonos a este planteamiento de Derrida, la dislocación con respecto al Museo que ha producido el video es acentuada con el registro sonoro, pues éste nos remite a testimonios que provienen de “afuera”, no sólo respecto del Museo, sino también con respecto a las fronteras nacionales.

Esta dislocación de los límites habituales del espacio del Museo tiene especial relevancia, porque pone entre paréntesis su capacidad para dar cuenta de “testimonios representativos de los valores culturales de la Nación”⁹. Efectivamente, lo que aparece como representativo o no de una nación lo es siempre en función de la hegemonía de un sector particular, el cual se muestra capaz de enfrentar o superar un presunto enemigo común, lo que Laclau denomina un *crimen general* (cf. Laclau, 2003: 56-61). Ante este hecho, “Voz” invierte las

jerarquías y juega con la representación de un testimonio del “crimen”, una perspectiva *supuestamente* marginal respecto de la instancia hegemónica del poder; de esta manera se evidencia la contingencia de lo que se considera como definitorio de los valores de una nación, pues se muestra la posibilidad de que lo representativo de una nación sea justamente lo que se trata de excluir. En últimas, se podría decir que la Instalación revela una afinidad implícita entre la cárcel y el Museo, señalando que sus mecanismos de control y legitimación están minados de antemano por una contingencia radical, contingencia que en cada caso se oculta en una “naturalización” del montaje.

En efecto, la cárcel es un lugar de aislamiento, y en cierto sentido también lo es el Museo, donde se ejerce el poder desde un control de la comunicación y el movimiento, de manera que se guía la mirada en función de un orden discursivo, unas jerarquías, órdenes y mensajes preestablecidos. Suele suceder que estas estructuras se consolidan con el tiempo, llegando, por decirlo así, a *naturalizarse*, obstaculizando la posibilidad de nuevas *actualizaciones*. Frente a esta dificultad, para Derrida, el efecto de *dislocación* que las nuevas tecnologías de la imagen intensifican, además de un control mucho más sutil del espacio, permite una transformación de estas estructuras, apelando a una interacción directa con el espectador, incentivando explícitamente su participación en la construcción de los discursos o recorridos:

Así, pues, lo que en efecto hay que favorecer —nunca lo lograremos totalmente—, lo que hay que desarrollar, es lo que a veces aparece con el nombre un poco ridículo de “interactividad”; el consumidor responde de inmediato cuando se lo interroga, e interviene a su turno para plantear preguntas, reorientar el discurso, proponer otras reglas. ¡Pero todo esto se hace en una magnitud tan pequeña! No tiene ninguna medida común con lo que nosotros deseamos, a saber, que los destinatarios puedan a su vez transformar lo que les llega, el “mensaje”, o comprender cómo se hace y se produce, para reactivar de otra manera el contrato. (Derrida y Stiegler, 1998: 77)

En este pasaje Derrida muestra que la “interactividad” es importante para dislocar la estructura habitual de

⁹ Esta es la manera como se presenta al Museo Nacional de Colombia en su página web.

un espacio y generar así nuevos lugares o recorridos, pues abre el espacio para la voz del recién llegado, que siempre es de alguna manera inesperado. Aunque en la instalación de Clemencia Echeverri esta intención no es tan marcada como parece que lo habría deseado Derrida, está presente desde el momento en que condiciona la “aparición” de los registros a la intervención directa de los visitantes de las salas. Lo importante en este caso es generar una cierta conciencia respecto del carácter abierto de la obra y el lugar, que se derivan de la participación, en cierta medida imprevisible, de cada individuo. En términos más generales, esta posibilidad de interacción directa y *autoconstitutiva* de la relación con un lugar, que se puede intensificar con el uso de los nuevos medios y tecnologías, supone una transformación de lo que acontece históricamente, de nuestra concepción de la historia, cuestión que, según veremos a continuación, cambia radicalmente el papel que debe cumplir una institución como el Museo.

El Museo y la reconfiguración tecnológica de la Historia

La anterior reflexión sobre la instalación de Clemencia Echeverri, más que hacer un análisis crítico de la obra, pretendía mostrar cómo en ella coinciden el uso de nuevos medios y tecnologías audiovisuales con lo que en principio caracterizamos como un pensamiento deconstructivo-topológico. Esta relación es importante, porque nos permite precisar en qué sentido el ejercicio del pensamiento no puede desligarse de una actividad técnica o productiva, esto es, del uso de dispositivos tecnológicos como la escritura o el video digital, desde un *emplazamiento* específico. En efecto, retomando los planteamientos de Heidegger al respecto, podríamos decir que, en este caso, pensar es someterse a un proceso de transformación para revelar aspectos inéditos de lo real, para llevar lo pensado a lo impensado (cf. Heidegger, 2005: 18), todo esto desde una transformación mutua entre Ser y Hombre. Derrida también plantea algo similar cuando asegura que nuestra relación con el presente, la actualidad, siempre está constituida artificialmente, cribada por los dispositivos tecnológicos que usamos, y que en principio sobrepasan toda pretensión de análisis absoluto (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 15). En este sentido señalamos inicialmente que un pensamiento deconstructivo, que busca ser fiel a la singu-

laridad de lo que acontece, coincide con un proceso productivo que contribuye a que surjan nuevas “actualidades”. Ahora bien, según lo mostraremos a continuación, esta comprensión de la tecnología también redefine nuestra comprensión de la memoria y, por tanto, de la historia; cuestión que hemos tomado, principalmente, de los planteamientos de Heidegger (cf. Heidegger, 2005: 22). En efecto, puesto que toda *actualización* depende de mediaciones tecnológicas, lo que acontece históricamente está ligado de manera intrínseca a las posibilidades específicas que se abren con la técnica. Dicho en términos de Heidegger, la técnica saca del olvido posibilidades que yacen ocultas en lo que acontece, definiendo así las condiciones de posibilidad de lo que en cada caso sale a la luz de la Historia, lo que en cada caso llega a la presencia. De acuerdo con esto, lo que consideramos como un acontecimiento histórico debe ser considerado en cada caso en función de las mediaciones que hicieron posible su aparición, su incidencia en el ámbito de lo público; cuestión que hoy en día se ve desbordada por la expansión general de dispositivos mediáticos y tecnológicos.

Precisamente, “Voz” permite ejemplificar cómo la técnica abre una manera de referirse a cuestiones históricas, que tienen que ver con la memoria, la herencia, las condiciones de un archivo (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 110), todas ellas ligadas por Derrida a una “lógica de lo espectral” (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 144-145). En esta lógica, la cuestión de la historia no es remitida a un pasado que ha sido dejado atrás, y que no reincide o se repite en el presente, sino todo lo contrario, se trata de observar cómo ciertos acontecimientos, ciertos espectros, toman nuevas formas y reaparecen en el presente (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 36-39). Por ejemplo, en la Instalación en el Museo se actualiza nuevamente el espectro de la violencia, que antaño habitaba el “espacio” de esta institución —bajo la forma del asesinato, el castigo, la represión y la injusticia política—, que ahora toma nuevas formas, tal como reaparece en los testimonios de los presos que fueron entrevistados por la artista.

Lo interesante de esta perspectiva, de esta lógica de lo espectral, es que supone un compromiso con la ambigüedad de todo acontecimiento histórico, pues en la Historia con mayúscula, la dimensión concreta en la que

se juega la vida, nunca nos enfrentamos con hechos determinables por completo, sino con apariciones que se configuran provisionalmente gracias a nuestros dispositivos tecnológicos, incluyendo la sofisticada técnica que está a la base de nuestra percepción o nuestro cuerpo (cf. Derrida y Stiegler, 1998: 111 y 183-184). En otras palabras, según lo muestra Derrida, la lógica de lo espectral es la estrategia para pensar la condición *artefactual* de todo presente histórico y, así, comprender nuevas tecnologías de la memoria.

La importancia de esta lógica resulta más evidente si consideramos que nuestra comprensión habitual de la historia, según la cual tenemos un acceso privilegiado, preciso, a los hechos, no es en realidad una visión transparente de lo acontecido sino que, por ejemplo, encuentra en el sistema alfabético de escritura su condición de posibilidad. Esto es, a grandes rasgos, lo que sugiere la siguiente intervención de Bernard Stiegler en sus entrevistas con Derrida:

Si nos ponemos de acuerdo en decir que la escritura alfabética, en cuanto abre un acceso singular —exacto— a lo que pasó en la lengua, al pasado de la lengua, y por eso mismo a lo ya allí, si nos ponemos de acuerdo en decir que esa escritura en cuanto nueva posibilidad de acceso al pasado prepara una nueva relación con el futuro, también debemos decir entonces que es una condición para que se elabore una temporalidad histórica, no simplemente la ciencia del historiador, sino la relación con el futuro que constituyen los tiempos históricos, una súbita aceleración, la apertura del espacio político, la práctica de la geografía, una transformación de la relación con el territorio. (Derrida y Stiegler, 1998: 127)

Según este pasaje, incluso nuestra concepción más extendida del tiempo, nuestra relación con el pasado y el futuro, parece intrínsecamente ligada a la “tele-tecnología” de la escritura alfabética. De ahí provienen en buena medida nuestras formas de “reflexividad”, de comprensión del mundo. Por esta razón, podríamos decir, la mutación creciente de nuestros dispositivos tecnológicos supone una reconfiguración de esta misma temporalidad, abriéndonos a nuevos modelos de reflexión histórica. Esto es, justamente, lo que sugiere la respuesta que plantea Derrida al pasaje anterior,

que para él resulta problemático, en tanto atribuye un papel privilegiado a la escritura en la configuración de la historia, y contesta lo siguiente:

Lo que ocurre hoy en día es también una experiencia del límite histórico en su origen y su fin, en cierto modo en su origen y su terminación, por lo tanto, el límite de la escritura fonética. Esta se ve más desbordada que nunca. No es originaria, en cierta forma está terminada, desbordada por la experiencia de la imagen que hacemos hoy. Ese privilegio de lo alfabético, en el cual usted insiste con justa razón y que también me había llamado la atención, no es más que un privilegio tecnoeconómico en un proceso que lo precede y excede. (Derrida y Stiegler, 1998: 129)

Efectivamente, podríamos decir que el predominio de la escritura alfabética en nuestras construcciones históricas ha generado la ilusión del registro exacto, del dominio de los acontecimientos que, sin embargo, ha sido desbordado por las nuevas tecnologías de la imagen, por los nuevos medios audiovisuales, añadiríamos nosotros¹⁰. Este desbordamiento es producido, justamente, por la multiplicación de perspectivas que supone la democratización y expansión de estos nuevos medios, en donde tenemos la posibilidad de revelar aspectos de la realidad que antes pasaban desapercibidos y que, muchas veces, eran inimaginables. Esto significa, en últimas, que tenemos acceso a nuevas dimensiones del recuerdo, que podemos recordar nuevas formas de lo que acontece; lo cual, valga la aclaración, no garantiza que efectivamente lo hagamos.

En este sentido, volviendo sobre lo que muestra la Instalación, vemos que la posibilidad de un registro sonoro que se actualiza con cada intervención *in situ*, y su intensificación respectiva a través de un montaje de video, permite reconocer en el espacio del Museo aspectos de perspectivas singulares que, aunque también son parte del acontecer de lo real, usualmente no son registradas. En este orden de ideas, “Voz” supone

10 Aquí la cuestión no es mantener la oposición entre la presunta exactitud de la escritura y la supuesta vaguedad de la imagen, se trata de mostrar que con la intensificación y expansión de lo mediático, que difumina nuestros referentes habituales, toda certeza está de entrada puesta entre paréntesis.

una reflexión sobre lo que significa hacer historia, o pensar la historia, aspectos que en este punto deben ser indiscernibles. En efecto, el papel del sonido y el video en este caso está orientado a revelar e intensificar aspectos de la violencia que en ningún momento se pueden reducir a una imagen única, manteniendo siempre la ambigüedad latente en múltiples apariciones del mismo fenómeno. Por este motivo hay que recalcar la referencia a lo espectral, porque la comprensión de que todo acontecimiento es ambiguo nos lleva a pensar que la herencia, lo heredado, exige de nosotros una apropiación, y esta apropiación depende de los registros que permiten los medios que tenemos a nuestra disposición.

En suma, una intervención de este tipo nos permite revelar alternativas para pensar la institución museal más allá de su concepción como espacio para la exposición de objetos, la narración de historias desde una perspectiva lineal —que presupone un predominio indiscutido de la escritura—, o la conservación de un discurso hegemónico sobre la identidad cultural. En efecto, parece que la interacción entre arte y museo, en tanto pretende generar la transformación “tecnológica” de su espacio, permite jugar con la constitución de nuevos referentes y, así mismo, iluminar perspectivas inéditas sobre lo real. Este objetivo se hace mucho más urgente, considerando las instituciones que pretenden representar los ideales democráticos de una nación, en tanto el despliegue de los medios y tecnologías suele estar al servicio de las perspectivas hegemónicas.

Bibliografía

- Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida (1994). *Jacques Derrida*. Trad. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI.
- (2003). *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler (1998). *Ecografías de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Douailler, Stéphane, Émile Malet, Cristina de Peretti, Brigitte Sohm y Patrice Vermeren (1993). “Derrida: La déconstruction de la réalité”, en *Passages*, Nº 57.

Heidegger, Martin (1994) [1949]. “La pregunta por la técnica”, en: *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal.

——— (2005). *¿Qué significa pensar?* Trad. Raúl Gábas. Madrid: Trotta.

Laclau, Ernesto (2003). “Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la constitución de lógicas políticas”, en Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Contingencia, Hegemonía, Universalidad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Stiegler, Bernard (2002). *La técnica y el tiempo. Vol. 1*. Trad. Beatriz Morales Bastos. Hondarribia: Hiru.