

Cuerpos performáticos: homenajes, recorridos, diálogos

Julia Elena Sagaseta (UNA)

“Una forma de exponer la verdad desorganizando –y no explicando- las cosas”

Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*

“*Rostrros*: los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan. Presentan, exponen sus rostros. *Multiplicidades*, desde luego: todo esto constituye una multitud sin número de singularidades –movimientos singulares, deseos singulares, palabras singulares, acciones singulares- cuya síntesis no podría hacer ningún concepto”

Georges Didi-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*

1- Exordio

Recorremos distintas formas de arte cuyo fundamento, cuya organización, cuya temática son cuerpos. Cuerpos que buscan o exponen una verdad desorganizándose o desorganizándola como dice Didi-Huberman en el epígrafe. Un desorden que lleva al camino requerido, a la razón necesaria.

“Los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan” reflexiona el mismo autor en el segundo epígrafe. Cuerpos, singularidades, multiplicidades, de todo esto hablan las obras a las que nos vamos a referir.

Esos cuerpos –o ese cuerpo- puede hacerse símbolo. Algunos apelan a la memoria personal y al recuerdo colectivo, otros se hacen cuerpos históricos.

Hablamos de cuerpos, escribimos sobre cuerpos que son imágenes en las obras. Y esas figuras tienen una fuerza que no puede repetir el lenguaje. Didi-Huberman dice: “Pero todo lo que ganamos en gestos e imágenes, corremos el riesgo de esperarlo durante mucho tiempo en discursos precisos y en certidumbres fundadas” (2013:203). Estamos en el problema de la traducción, lingüística o interartística, con todas las pérdidas sobre el original que involucra.

Lo que vale, en estos casos, es dar testimonio de obras, buscar la verdad artística y la verdad ideológica que involucran. Tratar de entenderlas, dialogar con ellas y llevarlas a hacerlo entre ellas.

¿Son todas performáticas? Algunas claramente sí, en otras predomina más el testimonio o el homenaje y, en todo caso, hacemos una lectura performática. Cruzamos formas artísticas como cruzamos discursos. Ardenne habla del artista como experimentador, como figura que encarna la experiencia de la realidad sin ser un inventor de mundos, alguien que la experimenta de una manera directa, en un gesto pragmático (2009:12/20). Veremos eso en los ejemplos que vamos a analizar

2- Homenaje. “Operación fracaso y el sonido recobrado” de Albertina Carri

Comienzo por la última presentada y la más crudamente real. Albertina Carri vuelve a la representación de la memoria a través de los restos que le quedan de sus padres desaparecidos. Ya lo había hecho en su película *Los rubios*, luego en una conferencia performática en la que contaba su búsqueda de una película realizada sobre una investigación de su padre y ahora realizó una instalación en la cual utiliza material directo de voces, textos, figuras. Memoria y homenaje que son reiteradas vueltas en su arte. Aunque haya reproches, aunque pueda acercarse con desentendimientos ella necesita volver. Y en este caso elige un lugar con una fuerza particular: la instalación se presentó en la sala de exposiciones del Parque de la Memoria. Y esa actitud la explicita: en el catálogo pone “¿Se puede vivir sin recordar? (...) Quiero ser ese lecho, quiero ser esa tierra, quiero contarle al mundo sobre ese poder que tiene el hecho de estar acá y seguir recordando”.

Directora de cine con obra reconocida, la filmación ocupa un lugar singular en el evento que presentó. Es complicado definir este hecho artístico: video ininstalaciones, instalación sonora, instalaciones con elementos cinematográficos que producen efectos diferentes. La obra ocupó cuatro espacios con nombres y organizaciones artísticas distintas: “Investigación del cuatreroismo”, video multicanal de cinco pantallas utilizando material de archivo del Museo del Cine; “Punto impropio”, video instalación multicanal formato de captura HD digital sobre cartas originales de Ana María Caruso, nueve proyectores; “Cine puro” instalación.

Si en “Punto impropio” el espacio está dedicado a la madre, en “Investigación del cuatreroismo” el ámbito refiere al padre. Reitera lo que había explicado en su conferencia performática de 2013 *El affaire Velázquez*: la película perdida del director Pablo Szir a partir de la investigación de Roberto Carri y el intento de Albertina de realizar una película con todo ese material. Pero lo que se presenta ahora son fragmentos de antiguas películas y noticieros. Restos, más precarios que las cartas de la madre.

María Moreno señala que (“...Albertina mantiene su divisa de no reconstruir, impedir armar a Roberto y Ana María. Lejos de la intención de que los fragmentos den cuenta de un todo incompleto, elige subrayar lo inexorable de la ausencia. Es a esa ausencia a la que no está dispuesta a concederle ninguna “resignificación”, ninguna relatividad” (2015:20).

El cine también se descompone en esa presencia de restos, de testimonios/ausencia que son los padres y algunas de las instalaciones están constituidas por máquinas sin rollo, cintas sueltas. Es un “arte de casi nada” (Ardenne): no hay película como no hay padres, pero sí están las cartas.

“Punto impropio” es el punto más fuerte, más impactante y doloroso de la obra. La videoinstalación proyecta en el suelo una imagen en movimiento de las cartas que forman una especie de mandala flanqueado a cada lado por cada uno de los nombres de la madre ANA MARÍA. Esas letras de enorme tamaño, como el PRESENTE a la entrada de la exposición ubican al espectador y lo conmocionan. Pero “Punto impropio” es también una instalación sonora. Se oye el contenido de las cartas leído por Albertina y la situación se hace profundamente dolorosa aunque las palabras y su sentido sean simples. Una madre habla a sus tres hijas pequeñas de hechos cotidianos: comidas, cumpleaños, regalitos que les envía, recomendaciones y hasta le arma a la hija mayor de doce años una guía de lectura de Cortázar. Pero esa madre que se dirige con ese cariño y dedicación (“¿Por qué Albertina ya no ve a Vanesa? ¿Cómo fue tu despedida de séptimo Paula? ¿Qué van a hacer en las vacaciones?”) es una prisionera política que está en un campo de detención y exterminio. La hija, que tenía cuatro años cuando Ana María escribía esto, ahora es mayor que su madre en el momento de su desaparición.

En qué extraño, en qué maléfico mundo se desarrollaba todo eso. Ana María no es aquí la militante sino la madre amorosa pero la hija, ahora grande, produce una obra de arte con ese dolor. Testimonia y homenajea pero no quiere, ella la cineasta, una película de sus padres. Trabaja con lo biográfico pero construye con los restos que encuentra. Si los cuerpos están desaparecidos hay una presencia en las cosas, hasta en los fracasos como en la imposible película del libro del padre. Y eso crea la necesidad de repetir las relaciones simbólicas. Albertina tan pequeña cuando desapareció su madre, no tiene casi

memoria propia, se la dan las cartas, los otros (esto aparecía muy claro en *Los rubios*), los objetos. Entonces rodea la memoria: el libro, las cartas, las viejas películas militantes y las películas referenciales directas que no quiere filmar (por eso los ruidosos proyectores sin película que están en la instalación “Allegro”).

Mara Leal, performer e investigadora brasileña le da particular importancia a la memoria personal y colectiva en sus acciones. Esa memoria, dice, la piensa en su relación estrecha con la experiencia, con la autobiografía y por eso le interesan los artistas contemporáneos que trabajan la memoria personal como procedimiento artístico. Y establece un sintagma para su trabajo: performance/arte/vida (2014 19/21). Esta es la posición de Sophie Calle y en varias de sus obras la de Albertina Carri que, parece, necesita encontrarse con sus padres en el arte.

3- Recorrido: “Rapsodia inconclusa” de Nicola Costantino

En el mismo año 2015 Nicola Costantino presenta su obra performática *Rapsodia inconclusa*, en la que trata la figura de Eva Perón, compuesta por varias instalaciones, en el Museo Fortabat. Dos años antes la había llevado a la Bienal de Venecia.

Nuevamente se construye con cuerpo y memoria pero la memoria es básicamente social y el cuerpo es el de la artista que interpreta la figura mítica de Evita.

En una entrevista (Rey, 2015) Costantino ha declarado: “Me encanta encarnar un personaje y hacer algo desde lo actoral. Me interesa trabajar desde lo gestual, yo quiero hacer algo que esté entre el cine, el teatro y el arte. Eva soy yo porque no se me ocurriría otra cosa, porque me interesa lo performático”. Todo está armado desde el cuerpo de la artista que crea las diferentes Evas en las distintas instalaciones. Todo también pasa por sus manos: la confección de los trajes, el maquillaje y peinado, el vestido-máquina que sostiene a Evita, las lágrimas que se amontonan.

Costantino trabaja con la memoria social y con cierta memoria personal relacionada con el personaje. Pero la Eva histórica está suplantada por un doble (la artista) o bien es fantasmática en la ausencia (en la máquina-vestido que se mueve golpeándose, en las lágrimas, en las remembranzas de las distintas etapas). En la misma entrevista Costantino declara: “A mí me interesaba trabajar sobre la marca que deja Evita en el registro emotivo de nuestras vidas. Eva es todas esas mujeres que se ha dicho que fue. En ese sentido, mi instalación tiene en su conjunto una matriz espectral que la recorre”.

Constantino crea una Eva verosímil, que por momentos emociona. Testimonio, homenaje, Eva es transmutada al cuerpo de la artista que es y no es la líder política. Los rostros no se parecen pero bastan la ropa, el peinado y sobre todo la gestualidad para que le creamos. Constantino quiso hacer una Eva íntima, no la política más conocida. Una figura muy fuerte y al mismo tiempo muy desguarnecida por la enfermedad. En seis años ha construido un periplo completo de acción política y ha quedado –pareciera que para siempre- en la memoria histórica. ¿Cómo llevarla a instalaciones sin reducirla? Quizá sea la “política de la imaginación” de la que habla Didi-Huberman (2014) la que nos permite aceptar esas imágenes.

Sinfonía inconclusa consta de cuatro momentos (cuatro instalaciones):

- una video instalación en una pantalla panorámica curva de diecisiete metros que es la casa por la que pasan las distintas Evas. Recorriendo las diferentes habitaciones aparecen la Eva muy joven con su vestido floreado y el cabello suelto, actriz de radioteatro; la Eva más grande y grave con los trajes sastres y el rodete; la Eva que participa de la vida política lista para ir a una función de gala en el Colón con el vestido de Dior; la Eva enferma, salida de la cama con una bata, pero también otras Evas, leyendo el diario, tomando un té. Eva en momentos de su vida cotidiana. Pero las Evas se comunican: la enferma se acerca a ayudar a la del traje sastre, la joven se mueve entre las demás y se aproxima a la vestida por Dior. En un momento, en un lugar todas se reúnen y se sientan juntas en un sillón. Constantino es cada una y la gestualidad de rostro y cuerpo las va definiendo.

- otra videoinstalación: el dormitorio de Eva. Allí los espectadores son voyeurs que observan su arreglo frente al espejo, como ¿Eva? ¿acaso no es Nicola la que lo hace? se peina, se pinta. Hay representación pero sabemos que estamos frente a una performance.

- el arnés vestido-máquina que parece haber sostenido a Eva cuando ya muy enferma y delgadísima hace su última aparición pública. El vestido-máquina está en un espacio vidriado y corre de manera desenfadada golpeándose con los cristales. ¿Una metaforización de la dura situación por la que Eva está pasando? Explica Constantino en la entrevista citada: “La historia del vestido-máquina es algo que a mí me impresionó mucho siempre. Ella estaba flaquísima y consumida y sin embargo se hizo hacer ese arnés para saludar al pueblo. Ese gesto la retrata en su dureza y en su fragilidad, en su bellísima locura (...) Es muy angustiante y muy conmovedor”

- una mesa de autopsias (metonimia de la muerte) sobre la que se acumulan lágrimas de hielo (simbolizando el dolor público).

El público deambula por las distintas instalaciones. La performance se hace relacional. Los cuerpos (el cuerpo) nos habla y nos guía aún cuando solo sea un armazón de apariencia tortuosa.

4- Diálogos: “Ezeiza – Paintant” de Fabián Marcaccio y “Museo Ezeiza” de Pompeyo Audivert

Un *paintant*, una forma de arte visual creada por Marcaccio y una instalación teatral de Audivert coinciden en el tema elegido y en muchos procedimientos y actitudes artísticas. No puedo evitar hacer que dialoguen las obras.

¿Por qué Ezeiza en los dos casos? Se sabe, fue uno de los hechos más crueles de la historia argentina del siglo XX. Una multitud fue a esperar la llegada de Perón al aeropuerto de Ezeiza después de dieciocho años de exilio. Pero no ocurrió el hecho esperado: se desató la barbarie en una lucha feroz de la derecha contra la izquierda peronistas. Pero ¿por qué estos dos artistas vuelven a ese hecho? Eran muy jóvenes cuando ocurrió, no lo vivieron. ¿Qué los motivó entonces? Marcaccio dice: “Veo el pasado en el presente y no tengo un punto de vista nostálgico sobre este acontecimiento. No intento crear un panfleto ni ponerle mi ideología. Me interesa explicarme Ezeiza a mí mismo y estoy haciendo lo contrario a crear un mural como memoria” (Isola, 2005). Y Audivert: “Ezeiza es un punto de encaje donde convergen y estallan las contradicciones del peronismo. Funciona como teatro griego, unidad de tiempo y espacio, gran catarsis nacional (...) Pero mi interés central en el tema pasa por lo teatral, en el sentido de pulso de conjugación histórica y antihistórica, sagrado y profano a la vez, territorial y desterritorial. No hacemos estas obras para hablar de historia sino de los temas centrales que atañen al teatro” (Pacheco:2013).

Marcaccio realizó un enorme mural (treinta metros) *site specific* en el Malba con la técnica de *paintant* que él ha creado. Una técnica o un procedimiento que absorbe muchas otras: fotografía, pintura, técnicas escultóricas, técnicas de impresión digital, afiches. Todo se mezcla y se contamina. Por otra parte, dadas las dimensiones exige un espectador activo que se vaya desplazando para poder abarcar todo lo que se ofrece. La obra ocupaba una gran pared vidriada del museo y en la última parte se agregaban residuos, materiales degradados en tanto el gran mural se iba cayendo.

Al tomar ese tema, del que ha dicho en varias oportunidades que es “el nudo epistemológico argentino” Marcaccio se adentra en un momento clave de la historia contemporánea argentina. Para ello realizó una importante investigación que le dio una amplia documentación fotográfica. Eso es la base y el primer momento del *paintant*: fotos que muestran el lugar, hombres y mujeres en distintos sitios, enarbolando banderas o arrastrándolas, sujetándose el cuerpo herido. Cuerpos caídos, doblados, con gestos de dolor, cuerpos muertos. Humo de las balas detonadas, un palco con hombres que tienen los brazos alzados esgrimiendo armas. En la última parte, restos. Un collage en montaje que muestra restos de cuerpos, de carteles, de armas, de objetos. Inés Katzenstein, la curadora, señala que Marcaccio se coloca fuera de todo sentimentalismo aunque lo convoca y elude un climax, “más bien toda la obra se presenta como una concatenación de climax múltiples, de mayor o menor intensidad, como si fueran distintas escenas de un film, expuestas simultáneamente en un afiche enorme e infernal” (2005).

En una entrevista Marcaccio ha dicho que buscó “una pintura de acción para un visitante activo” (Isola:2005). También Audivert, en su instalación teatral, espera un espectador emancipado, como pide Rancière. La propuesta de Audivert es más relacional: el público interactúa. *Museo Ezeiza* se ha venido desarrollando en espacios no convencionales muy amplios, primero en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la

Universidad de Buenos Aires donde se estrenó en 2009 y luego en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti donde se repuso en 2011 y se ha continuado haciendo.

El espacio y la enorme cantidad de actores son fundamentales para la propuesta. No hay separación entre intérpretes y espectadores y como en Marcaccio, estos últimos deben recorrer todo el espacio, aquí mezclándose con los actores. Tal como ocurría en el *paintant* aparecen cuerpos heridos, cuerpos que se buscan, cuerpos-objetos, cuerpos que gritan, que agreden, que amenazan. Y como en el mural, hay secuencias que el espectador va viviendo y que se van encadenando en la lectura total que realice. En el *paintant* las secuencias se suceden (aunque no necesariamente en el tiempo), en *Museo Ezeiza* todo va ocurriendo a la par. No hay personajes, los actores son cuerpos, objetos, voces.

5- Epílogo

Cuerpos de la memoria, cuerpos de la historia, cuerpos símbolos. Las obras que hemos tratado vuelven a recorrer caminos en una necesidad personal, histórica pero siempre artística. En los tres casos analizados encontramos una búsqueda de experimentar con la realización: los desmontajes del cine para realizar instalaciones en Carri así como ese mandala con los nombres de la madre para la lectura de sus textos; los juegos de historia y teatralización en la Eva de Constantino y en el *Museo Ezeiza* de Audivert; “la pintura de acción para un visitante activo” de Marcaccio que coincide con la propuesta de Audivert. Diálogos del arte entre sí y diálogos que se permite el espectador cuando frecuenta estas obras que lo están conminando a relacionarlas.

Bibliografía:

Didi-Huberman, Georges. 2013. *Cuando leas imágenes toman posición*, Madrid, Machado Libros.

------. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.

Leal, Mara Lucia. 2014. *Memória e(m) performance*. Uberlandia (Brasil), EDUFU (Universidad Federal de Uberlandia).

Ardenne, Paul. 2009. “Expérimenter le réel, art et réalité a la fin du XXème siècle” en Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*. París, Éditions Dis Voir.

Moreno, María. 2015. “A las patadas” en *Radar*, 18 de octubre de 2015.

Rey, Malena. 2015. “Rapsodia inconclusa de Nicola Costantino” en <http://www.losinrocks.com/>, 10 de marzo de 2015.

Katzenstein, Inés. 2005. “Fabián Marcaccio. Ezeiza Paintant”. En *Catálogo de la exposición*. Buenos Aires, Malba.

Isola, Laura. 2005. “De izquierda a derecha” en *Radar*, 4 de diciembre de 2005.

Pacheco, Carlos. 2013. “*Museo Ezeiza 73* evoca una tragedia histórica” en *La Nación*, 7 de septiembre de 2013.