

M A C M O

**MUSEO
ARTE CONTEMPORÁNEO
MONTEVIDEO**

**DE QUÉ SE REPITE, CÓMO Y POR QUÉ
MODELOS DE RE-ENACTMENT EN EL
ARTE CONTEMPORÁNEO Y ACTUAL: UN
PANORAMA CRÍTICO**

Francisco Tomsich

RESUMEN. Se escriben en este texto algunas historias del arte en torno al concepto de re-enactment, utilizado desde tiempos recientes para etiquetar prácticas culturales vinculadas a la performatividad que conscientemente y con grados variables de exactitud (que nunca tiende a cero) pretenden reconstruir, replicar, recrear y representar públicamente, directamente o través de su registro, un evento ocurrido en un pasado mediado por imágenes. En el campo específico del arte de performance, dichas prácticas pueden ser de dos tipos: las que replican o recrean un acontecimiento histórico y las que recrean o replican una acción artística de uno/s mismo/s o de otros. Sobre las primeras se arriesga una serie de condiciones que suele deber cumplir ese evento del pasado para ser considerado iterable en estas coordenadas. Se ponen en juego las nociones de pose, autenticidad, verosimilitud, adecuación y veracidad a la hora de analizar casos paradigmáticos como “The Battle of Orgreave” de Jeremy Deller, “The Builders” de Chto Delat? o Seven Easy Pieces de Marina Abramovic, y se estudian brevemente modelos de actuación propuestos por artistas latinoamericanos como Tania Bruguera, Clemente Padín, Oscar Bony y Lotty Rosenfeld, así como las principales referencias de la literatura dedicada al tema. A través de un texto de Suelle Rolnik, se esbozan también algunos peligros subyacentes en la condición archivística y archivable de muchas de estas obras, tratadas, a lo largo del texto, como síntomas.

* Este texto contiene hipervínculos, que están marcados con un subrayado.

“ÚLTIMAS PALABRAS” (2013), DE IRATXE Jaijo y Klaas van Gorkum, y “Air discurso” (2012), de Pablo Uribe, son piezas que se insertan sin fisuras en una microtradición (y una tecnología) de concepción, producción y exhibición características del arte global de las últimas dos décadas que, en lenguaje académico occidental, se denomina *re-enactment* y etiqueta un grupo de producciones artísticas o exhibidas en las instituciones artísticas con características similares en términos de forma, contenido y método¹ durante los últimos quince años, más o menos. Al ser escrita para unos pocos y sobre unos pocos, los ejemplos y las referencias citadas en los textos dedicados al tema² son casi siempre los mismos, y, como es regla, los modelos propuestos por artistas sudamericanos no suelen ser consignados. La algidez u oportunidad del *re-enactment* en el campo de las instituciones artísticas (que multiplica, con las oportunidades de subvención y exhibición, la producción, difusión y discusión de piezas similares que pueden ir de lo meramente ilustrativas de una tendencia del mercado del arte³ a arriesgados

1 Entiendo por forma los elementos de una obra que pueden ser analizados en función de material, técnica, medidas, duración, género, formato de exhibición, etc, y por contenido los elementos argumentales, narrativos, pictóricos, referenciales, iconográficos, poéticos, textuales, etc que la constituyen. Los métodos refieren a la concepción, producción y exhibición de obras en determinadas condiciones materiales de producción e incluyen aspectos ideológicos, contextuales, económicos y sociales.

2 Los catálogos de dos muestras son especialmente importantes: *Life, Once More: Forms of Re-enactment in Contemporary Art*, editado por Sven Lütticken (Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 2005) y [History will repeat itself. Strategies of re-enactment in Contemporary Art](#), publicado en Berlín en 2007. El ensayo de Robert Blackson “[Once more... with feeling: Re-enactment in contemporary art and culture](#)” se publicó en *Art Journal* (New York, College Art Association) en 2009 y también remite a una exhibición, así como a la valiosa muestra realizada en Bucarest, Ljubljana, Rieja y Maribor en 2009-2010 [Re:akt! Reconstruction. Re-enactment. Re-reporting](#) remite al libro homónimo. La colección de ensayos y documentos editada por Amelia Jones y Adrian Heathfield [Perform, Repeat, Record: Live Art in History](#) se publicó en 2012 (Bristol y Chicago, Intellect) e incluye un ensayo de Eleonora Fabião sobre la obra del artista afro-brasileño [Arthur Bispo do Rosário](#). Entre los materiales utilizados para este trabajo fue de valor la tesis de Rebeca O’Dwyer “[The Iterable Gesture: A Study of Contemporary Strategies of Re-enactment](#)”, publicada por la autora en [academia.edu](#). Varios artistas que han trabajado en esta línea han escrito textos sobre el tema, como Rod Dickinson y su “[Re: Re-enactment: ‘Live Art’ and Mediatization](#)”. También debe citarse el ensayo de Christine Ross “The paradoxical bodies of Contemporary Art”, incluido en [The Companion to Contemporary Art since 1945](#) (Amelia Jones, ed., Blackwell Publishing, 2006).

3 Existen varios mercados del arte coexistentes, algunos de ellos superpuestos y otros no, algunos de ellos funcionales al Arte Contemporáneo y otros no. El académi-

y complejos experimentos) es paralela y contemporánea al auge de fenómenos propios del mundo el espectáculo, el entretenimiento y la conducta mediatizada, con los que tiene en común la iteración de un evento del pasado mediado por imágenes como recreación en el presente: todo ello, a su vez, es material y síntoma de discursos filosóficos, antropológicos, estéticos y políticos, o híbridos, cuyos ejemplos son modelos y usos de la diferencia y la repetición, de las tensiones entre la historia y su representación tanto en el museo y el imaginario como en la praxis social y política; una gran cantidad de esos textos son pura inflación lingüística. Este ensayo narra algunas historias del arte en torno a la cuestión del *re-enactment* en las artes visuales, proponiendo algunos modelos de interpretación y un panorama de contextos.

No es fácil dar en español con una palabra o expresión breve que sustituya el término anglosajón *re-enactment*, que se define como “repetir las acciones de un evento” y cuya primer aparición en inglés se data de 1676; la traducción del verbo en infinitivo (*re-enact*) recomendada por la Spanish Central de Merriam-Webster es “representar de nuevo”. *Re-enactment* no equivale a repetir una acción o performance en los términos normales al uso (esto es, como secuencia en un espacio o tiempo acotados) ni volver a poner una obra (en teatro o danza) sino que es un término específico utilizado para definir ciertas prácticas culturales asociadas a la performatividad o, en el campo de las artes, esencialmente al arte de performance, que conscientemente, y con grados variables de exactitud (que de todos modos nunca tiende a cero) pretende reconstruir, replicar, recrear⁴ y representar públicamente un evento ocurrido en un pasado mediado por imágenes⁵.

co es uno de ellos y se caracteriza por el doble movimiento de producción de teoría que, de elaborar conceptos a partir de obras de arte ya existentes, pasa a influenciar y hasta determinar (mediante el protocolo de proyecto) la producción de nuevas obras de arte que ilustran esos conceptos, que son rápidamente absorbidas por un sistema de exhibición, discusión y aplicación pedagógica en instituciones tanto gubernamentales como privadas.

4 Tania Bruguera llama “recreaciones (reenactments)” sus trabajos de la serie “Homaje a Ana Mendieta” (ver texto principal, más abajo).

5 Eso incluye, como veremos, performances “históricas” de uno mismo o de otros, y también la replicación de objetos (en términos escultórico-objetuales) cuya significación se extrae de su función histórica, y también casos más complejos como los que ejemplifican Chto Delat? (ver texto principal más abajo) o la uruguayaya Tamara Cubas con su “Actos de Amor Perdidos” (2010).

Aunque poco conocidos fuera de Europa y Estados Unidos, los clubes o grupos de *re-enactment* histórico son agrupaciones, a veces bastante fanáticas y sectarias, a veces muy proliferas y serionas, de amantes de la reconstrucción performativa de un evento histórico (comúnmente, una batalla) o de una época histórica significativa, con su paisaje o escenografía, hábitos culinarios y vestimentas (eventualmente, modos de habitar, lengua y ritual): hay una lista bastante extensa de grupos de *re-enactment* histórico en [Wikipedia](#), y también una aproximación a [los tipos y géneros](#) de esta acepción de la palabra, a veces cercana a los juegos de rol y muy lejanamente emparentada con fenómenos un poco más ambiguos como las “reconstrucciones” actuales utilizadas por criminólogos, las experiencias a veces altamente performáticas de científicos o casi, o aficionados a una causa de tinte científico, las imitaciones de exploraciones y expediciones posibles o reales⁶, las actuaciones de batallas memorables que los Césares ponían en escena en el Coliseo de Roma, el caso altamente desasosegante de la Toma del Palacio de Invierno⁷ o las frecuentes reconstrucciones bélicas (realizadas por ejércitos profesionales, a veces con el fin de “registrar” en foto o video lo que en el acontecimiento original no estaba permitido fotografiar o filmar⁸) de nuestros días en Oriente

6 Entre las primeras, es memorable (gracias a su libro y la película documental, ganadora de un Óscar en 1951) la de Thor Heyerdahl, que en 1947, junto a cinco compañeros, viajó en la balsa Kon-Tiki por 101 días y 7000 kilómetros desde Perú a la Islas Tuamotu para demostrar su tesis de que los habitantes de Polinesia podrían haber provenido de viajeros precolombinos procedentes de Sudamérica. Entre las segundas hay casos altamente antipáticos, como la “Discovery Expedition” dirigida por Peyton “Bud” Clark (citada en Blackson) en el Bicentenario de [la histórica expedición de Lewis y Clark \(1804-1806\)](#) y muchas, en los últimos años, organizadas por artistas o subvencionadas por instituciones artísticas, con diferentes grados de verosimilitud y muchas veces con intenciones abiertamente paródicas.

7 Enorme puesta en escena del evento histórico, dirigida en 1920, en el tercer aniversario de la Revolución de Octubre, por Nikolai Evreinov, en Petrogrado. Se dice que al menos 100.000 personas participaron en la acción, que no pretendía recrear exactamente los hechos, sino convertirlos en un inmenso espectáculo masivo. Entre los artistas que tomaron parte activamente estaban Mayakovsky y Malevich. Curiosamente, Sergei Eisenstein, siete años después, repite la acción (de la que extrañamente no existen, al parecer, demasiados registros) a fin de filmarla para “Octubre” (1927). Inke Arns destaca, con toda razón, que el caso ilustra muy bien la mediatización de la historia a la que estamos expuestos: nuestra idea visual de la Toma del Palacio de Invierno no tiene asidero en ningún registro del hecho histórico, sino que se sostiene de imágenes (fotográficas o filmicas) de sus reconstrucciones.

8 El caso de Egipto e Israel es paradigmático. En junio de 2013, las Fuerzas Arma-

Medio, las Crucifixiones anuales de Guagua, Filipinas, que se realizan desde 1946, o los ritos pseudo-vikingos que se repiten todos los años al norte de Inglaterra⁹, estos últimos citados por Robert Blackson, que distingue en su texto¹⁰, entre simulación, repetición, reproducción y *re-enactment*: si simulación se propone generalmente experimental y proyectiva (“para facilitar la predicción de una conclusión futura”), si la repetición “es un ejercicio frecuentemente anclado en el presente”, asociado al hábito, la superstición, la costumbre y el rito (“todos los *re-enactments* son repeticiones, pero pocas repeticiones son *re-enactments*”) y la reproducción

Implica producir una imagen del original”, “extraer motivación personal tanto de tu pasado como de referentes históricos es un elemento convencional necesario para construir un *re-enactment*. El grado en que los performers se empoderan a sí mismos a través de capas de autenticidad es secundario a su voluntad de permitir que la interpretación personal, más que la verosimilitud, influya sus acciones¹¹.

Los israelíes anunciaron un *re-enactment* de la Guerra de los Seis Días con cobertura minuto a minuto desde el frente, vía Twitter. Egipto había incurrido antes en un caso similar.

9 Aunque ciertamente extraños en el contexto europeo, este tipo de festivales anuales que celebran, a través de su reconstrucción y *re-enactment*, una batalla o un suceso histórico significativo para una comunidad, son frecuentes en muchas sociedades tribales y fundamentales para la reconstrucción de la memoria colectiva en culturas esencialmente orales. En Afganistán, creyentes locales shiítas representan, vestidos de antiguos guerreros y en el marco del festival religioso de Ashura (el décimo día de conmemoración del hecho) la batalla de Karbala, ocurrida en el siglo VII D.C. (año 61 del calendario islámico). En los ritos vudú, que otro es el caso, sucede que la posesión del médium por un Lwa se visualiza, como en una alegoría, por una codificada imagen que se repite en cada caso en que eso sucede. El peregrinaje a La Meca (Hajj) está marcado por rituales que, basados en un evento original (real e histórico que ocurrió en ese lugar concreto), imitan un arquetipo y permiten que cada creyente experimente espiritualmente a través de esa imitación ritual, los eventos fundacionales de su fe. En la antropología, la historia, teoría y práctica de las religiones y el ritual, la sociología e incluso la historia política se ponen en evidencia otros rangos del concepto de *re-enactment*, no tan asociados a la idea de reconstrucción y recreación como a la de actualización.

10 El ya citado [“Once more... with feeling: Re-enactment in contemporary art and culture.”](#)

11 A su vez, pensar como los conceptos de simulación, reproducción, repetición, recreación se ponen en juego en cada *re-enactment* podría llevar a una útil tabla de

Este énfasis en la individualidad y la interpretación aleja la noción de *re-enactment* de fenómenos más ligados al ritual, la religiosidad popular, la política como espectáculo o la magia, a la vez que plantea una serie de problemas vinculados a la noción de autenticidad, que, mal que pese a algunos, es un aspecto fundamental en la discusión historiográfica de los orígenes y diferencias con la danza y el teatro, del arte de performance¹². También dificulta distinguir qué puedan tener en común los *re-enactments* de la Batalla de Waterloo que se realizan todos los años en el lugar de los hechos (Waterloo, en la actual Bélgica) y que convocan a veces más de un millar de “reenactors” y las prácticas artísticas que así se nombran. Sobre este punto dice Inke Arns, curador de la muestra *History will repeat itself...*:

Los *re-enactments* históricos (...) tratan sobre imaginarse a uno mismo metido en otro tiempo y teniendo nada (o poco) que ver con el presente, como cuando se juega un rol completamente diferente que no tiene nada (o tiene poco) que ver con nuestra propia realidad (por ejemplo, haciendo de vikingo o de la hija de un noble medieval en un castillo). Los *re-enactments* artísticos, por otra parte, hacen exactamente lo opuesto. La diferencia con los *re-enactments* de la cultura popular (como la recreación de batallas históricas, por ejemplo) es que los *re-enactments* artísticos no son nuevas puestas en escena de situaciones y eventos históricos que ocurrieron largo tiempo atrás; los eventos (frecuentemente traumáticos) son replicados (*re-enacted*) en tanto son vistos como muy importantes para el presente. Aquí la referencia al pasado no es la historia por la historia misma, sino la relevancia de lo que sucedió en el pasado para el aquí y ahora. Así, uno puede decir que los *re-enactments* artísticos no

comparación entre ellos: algunas de las acciones de la serie de Tania Bruguera sobre Ana Mendieta, por ejemplo, implicaban la reproducción de obras que, en el original, eran el producto o huella o resto de la acción corporal de la artista cubana.

12 Esto es particularmente visible en casos en que el cuerpo del o la artista se pone en riesgo o existe una voluntad autobiográfica intransferible (por decisión y método): en esos casos, la diferencia entre representación teatral convencional (tal como se practica en general, tanto en Occidente como en Oriente, hasta ahora) y performance como lenguaje específico y autónomo con una tradición propia es evidente. Los casos híbridos como Living Theater en los años 60 en Nueva York o la progresiva destrucción de las fronteras entre teatro y vida por parte de Antonin Artaud no hacen sino poner en evidencia esta cuestión, ya que son precisamente esos casos los muñones de la historia del teatro que la historiografía clásica del arte de performance considera precursores de un lenguaje cuya denominación actual, por otra parte, no se vuelve comúnmente aceptada hasta los años 70, cuando sustituye gradualmente otros términos al uso como *Live art*, *Body Art*, *Happening*, Arte de acción, etc.

son una confirmación afirmativa del pasado: más bien, son cuestionamientos del presente mediante la aproximación a los eventos históricos que se han grabado indeleblemente en la memoria colectiva.

Estas frases que, creo, no dan con el hueso, se refieren principalmente a uno de los géneros o tipos canónicos de *re-enactment* en las prácticas artísticas, género al cual pertenecerían también “Air Discurso” y “Últimas palabras”: la performance que recrea, replica e interpreta un evento, acción o suceso histórico reciente (contemporáneo) que se considera particularmente significativo como memoria en el presente y como factor de proyección de sentido hacia el futuro. El modelo paradigmático, que también justifica la introducción de las prácticas pop del *re-enactment* histórico en diálogo, es una extraordinaria obra del artista británico Jeremy Deller, de 2001, “English Civil War, Part II (The Battle of Orgreave)”, comisionada por la agencia independiente londinense Artangel, responsable de la realización de muchos de los más ambiciosos proyectos artísticos no oficiales en el espacio público en Inglaterra en los últimos veinte años. La obra de Deller es, primeramente una investigación sobre las representaciones y las imágenes (también las de la memoria) del conflicto que, en las postrimerías del thatcherismo (1984-1985), enfrentó grupos de mineros en huelga de la zona centro-norte de Inglaterra con la policía. El 18 de junio de 1984, 10000 mineros y 5000 policías se enfrentaron en lo que fue llamada “la Batalla de Orgreave”, con la consecuencia de decenas de arrestos y heridos y la demonización de los movimientos de los obreros de las minas como paralizadores de la economía nacional. Diecisiete años después, Jeremy Deller se ocupó de revisar el archivo de imágenes del evento y entrevistar a algunos de los participantes del mismo, tanto civiles como policías, con el fin de producir un meticuloso *re-enactment* del suceso que contó con la participación de 300 exmineros y policías, algunos de los cuales habían tomado parte en la confrontación original, y también de “actores” amateurs pertenecientes a grupos de *re-enactment* histórico que, en esta ocasión, no replicaron una histórica batalla de tiempos antiguos, sino una aún viva en la memoria de los participantes y los espectadores, habitantes de la región donde sucedió la “batalla” original hacía menos de dos décadas. Es interesante, y complejiza aún más el análisis, notar que parte del dinero invertido en la realización de la obra provenía del canal de televisión Channel Four, que había encargado al realizador Mike Figgis la producción de un documental sobre la huelga de los mineros

que utilizó la reconstrucción de Deller como fuente de imágenes¹³. El video exhibido por Deller y accesible al público en Internet combina imágenes del *re-enactment* propiamente dicho con testimonios de los involucrados, a modo de documental, pero los efectos más notorios de la obra no son fácilmente mensurables y casi no tienen nada que ver con su exhibición en el circuito artístico y la experiencia estética (o del tipo que sea) del público de una sala: están relacionados directamente con las personas que vivieron el suceso original y luego lo re-actuaron o presenciaron en el lugar de los hechos. Como dice Robert Blackson

Al permitir a las memorias de los mineros controlar el curso del *re-enactment*, la performance proveyó a las languidecientes comunidades mineras de una manera de actuar sus acciones fuera del guion histórico que fue determinado por el gobierno y los medios [de la época]. Así la obra de arte 'se convirtió en parte de la propia historia de la huelga, en un epílogo de la experiencia' (Tom Morton)¹⁴.

Una obra compleja como "The Battle of Orgreave" no es una performance solamente; es más, es dudoso para mí que sea una performance *at all*: simplemente utiliza una serie de lenguajes y recursos extraídos de territorios culturales disímiles o ajenos entre sí y los recombina en un producto único que atraviesa sin preocuparse demasiado las fronteras de lo verídico y lo ficticio, lo auténtico y la actuación, el documental y la performance; ni siquiera, creo, es importante que sea un video y no otra cosa el formato elegido para ser exhibido, y, evidentemente, no importa demasiado que sea una obra de arte o no, como suele suceder con las mejores obras de arte. Entre los trabajos que

13 Cummings, Neils, y Lewandoswska, Marysia, "A shadow of Marx", en Jones, Amelia (ed.), *Companion to Contemporary Art*, Londres, Blackwell Publishing, 2006.

14 Anota Inke Arns que "Adam Mendelsohn describe 'The Battle of Orgreave' como 'teatro catártico e interactivo'", y que las mismas observaciones podrían hacerse del film "La Comunne" (1999), de Peter Watkins. Para no olvidar, por otra parte, que el fenómeno del cual hablamos no sólo tiene ejemplos en las artes visuales (en el circuito del arte) sino que permea la entera cultura de la época a través de manifestaciones espectaculares, la cultura pop y las artes escénicas o performativas en general. Existen trabajos sobre *re-enactment* en la música popular (las bandas que, por ejemplo, reproducen obsesivamente las presentaciones o conciertos de otras bandas), la música académica (los ensambles que no se limitan a la arqueología sonora de obras del barroco, sino que también reproducen las condiciones físicas de su performance histórica —a veces en los lugares donde ocurrieron— y las vestimentas de época de los intérpretes, como ocurre paradigmáticamente con algunas puestas en escena de las óperas de Lully en Francia), en el cine y el teatro.

integran junto a “The Battle of Orgreave” el canon europeo-norteamericano de “obras que recrean, replican e interpretan un evento, acción o suceso histórico reciente que se considera particularmente significativo como memoria en el presente y como factor de proyección de sentido hacia el futuro”, podrá quien lee anotar “Spielberg’List”, de Omer Fast (2003), una videoinstalación con dos proyectores centrado en la confusión entre la experiencia original de prisioneros de campos de concentración nazis en Cracovia y su *re-enactment* como extras para la película homónima de Steven Spielberg de 1993; el equívoco también encuentra imagen en las dificultades que tiene el espectador para distinguir entre las imágenes contemporáneas de campos de concentración originales y las ruinas de las escenografías construidas para el set de filmación del film en la misma región. Otras obras ampliamente citadas son “The Milgram Re-enactment” (2002), del inglés Rod Dickinson y “Auditions for a Revolution”, de la rumana Irina Botea (2006); “The eternal Frame” (1975), de T.R. Uthco y Ant Farm, es muy otra cosa: un *re-enactment* de la filmación del asesinato de Kennedy que sí ilustra a la perfección uno de los problemas más interesantes que, como síntomas o temas, despliegan estas prácticas: la mediación de las imágenes del pasado por documentos y registros arbitrarios, casuales, coercibles, cuyo impacto y efectividad es extraordinariamente difícil de cuestionar, así como su sujeción a una noción construida y manipuladora de veracidad¹⁵.

Hay muchas maneras de hacer esto (no hablemos de las posibles, sino de las que han efectivamente ocurrido, y así evitaremos uno de los mayores vicios de análisis de Arte Contemporáneo y actual), pero parece ser que una de las condiciones de ese fragmento del pasado en imagen que ha de ser replicado es su cercanía en el tiempo, que lo hace político de una manera evidente y a veces directamente unidireccional (en el lavado sentido de lo político que, a pesar de las buenas intenciones, campea en el Arte Contemporáneo y que se vincula más con la memoria archivable que con la construcción de proyecto colectivo). Otra parece ser la capacidad de esa imagen del pasado de postular por sí misma su paradoja. Otra, /a postulación de

15 Entre las prácticas que suelen citarse como ejemplos de *re-enactment* se encuentran algunas, como las fotografías de Zbigniew Libera, que no son más que bromas típicas del posmodernismo de escuela y que no tienen demasiado interés en el contexto de este análisis. De todos modos, hay que tener en cuenta que existen similitudes de método y un sustrato común que a veces permea las obras más recientes a través de la permutabilidad irónica de lo histórico que ponen en evidencia.

universalidad a través de la utilización de eventos extraídos del margen de la historia hegemónica, de los territorios altamente conflictivos en los cuales comunidades pequeñas o grupos sociales desplazados o amenazados luchan por reconstruir una memoria en peligro de claudicación. Otra, su capacidad de dramatización espectacular, lo que lleva a la mayoría de los artistas a seleccionar, sin ejercer demasiada presión sobre las complejidades de los movimientos sociales y las dinámicas de las transformaciones de lo político como acción colectiva, sucesos, eventos o acciones de alta espectacularidad y en general representados por un solo individuo: discursos, especialmente¹⁶. Tanto “Air discurso” como “Últimas palabras”, cada uno a su manera, utilizan este recurso. “Port Huron Project” (desde 2006), de Mark Tribe, o “Capitulation Project” (2003) de Frédéric Moser y Phillippe Schwinger (que han desarrollado una obra extremadamente densa en los últimos diez años) ilustran la tendencia a replicar en el presente momentos del pasado signados por la heroicidad, el compromiso y la tragedia protagonizados por individuos que fueron derrotados, silenciados o ignorados por el poder y que a veces aparecen aislados (uno de los problemas de extraer ejemplos del pasado y descontextualizar sus acciones es aislarlos, y así debilitarlos) y cuya validez para nosotros hoy día no deja de ser ambigua, por más que sea digna de ponerse en duda: Tribe sitúa a actores que recrean los discursos de militantes de la New Left (Coretta Scott King, Howard Zinn, Paul Potter, y otros) en los lugares en que éstos fueron dados en las décadas de 1960 y 70; Moser y Schwinger, entre otras cosas similares, producen en el contexto de la invasión norteamericana a Irak, un *re-enactment* de una performance realizada en 1970 por el grupo neoyorquino Performance Group que trataba sobre la masacre de My Lai, en Vietnam. Evidentemente, hay cierta inteligencia en el recurso, que ha sido utilizado en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del arte en casos en los

16 La historia del discurso como el momento privilegiado de lo espectacular de lo político (en imagen y también en narrativa) tiene larga data en Occidente y ha sido ampliamente recursado por el cine de Hollywood en todo el siglo XX y en algunos casos (aunque con otra retórica) por la industria fílmica soviética, que de todos modos suele poner más acento en la masa que en el individuo (incluso en los peores años del realismo socialista estalinista). Es interesante comprobar el nivel extremadamente superficial en que, a pesar de las ambiciones de textos e interpretaciones, suele moverse la mayoría de los artistas “visuales” cuando se trata realmente de cuestionar el estatuto ideológico de la imagen y las supuestas “convenciones” y estereotipos de la representación y el espectáculo que pretendidamente problematizan, sancionando con sus prácticas los verdaderos lugares comunes de la retórica de la imagen, que permanecen intocados.

que hacer referencia directa a los hechos del presente para criticarlos o cuestionarlos era peligroso o estaba sujeto a censura; en los contextos en los que estas obras se producen y exhiben, sin embargo, me da la impresión de que lo que ocurre es una suerte de neutralización del impulso subversivo o crítico que alimenta a estos artistas debido a una tendencia algo academizante y a fin de cuentas inocua, a la moraleja que, suponen, se desprende naturalmente de las acciones pasadas que seleccionan¹⁷. Creo que es más efectiva la elección de Aissa Deebi, que, en el pabellón no-oficial de Palestina en la última Bienal de Venecia (2013), expuso su instalación video “The Trial”, que recrea, sin el más mínimo interés en una supuesta veracidad o verosimilitud de la imagen como referente al suceso que se señala, el juicio que, por traición, se le entabló a Daoud Turki (1927-2009), poeta y revolucionario palestino, en 1973, por parte de la Corte del Distrito de Haifa (Turki era ciudadano —árabe— de Israel y fue sentenciado a 17 años de prisión). La obra comparte con las antes citadas la fascinación por el texto, y amén de sus peculiaridades estéticas nada espectaculares, propone con humildad un revisionismo de la mirada, produciendo con escasos recursos una actualización en imagen de la posibilidad del juicio: “esto podría estar ocurriendo hoy”, dice, y, de hecho, está ocurriendo hoy. La actualidad de la causa (concreta) y la universalidad de la misma (en tanto arquetipo y en tanto ilustra una retórica de la repetición) le permite al artista no pretender ningún tipo de autenticidad ni verosimilitud (historicista, salvo en lo que respecta al texto) en su “actuación”, y eso le posibilita a su vez prescindir de la ironía, y, la verdad, eso ya suena un poco menos a Arte Contemporáneo (con su lastre de posmodernidad).

Desde hace años, los artistas se inspiran en la técnica del *reenactment*, de la reconstrucción de acontecimientos conocidos de la historia para explorar mejor lo no pensado, los olvidados, las líneas de fuga, y proponer nuevas interpretaciones.

17 Un grupo importante de ejemplos se ocupan de acontecimientos que ocurrieron en la década de los 60 y 70 del siglo XX, cuando el contexto aún permeaba poses, voluntades e ilusiones de *victoria* (de lo que ahora suele llamarse contracultura traduciendo y reduciendo una expresión de entonces) que se derrumbaron (que fueron *derrotadas*) en la década siguiente, como suele anotar John Berger. ¿Qué significa esto? ¿Se trata, como afirman algunos, de nostalgia? Y si lo es, ¿qué se hace con ella? La cuestión, escribe Rebeca O’Dwyer, es “si estas prácticas ilustran meramente sentimientos contemporáneos a-históricos [en el sentido de la crítica a la posmodernidad de, por ejemplo, Fredric Jameson] o nostálgicos, o más bien extraen alguna esperanza de prácticas que toman como foco el examen y la interrogación de una concepción lineal de la historia en sí misma” (O’DWYER, 6).

Performar un acontecimiento histórico, un discurso, volver a poner en escena un archivo, reconstruir la historia desde otro lugar para hacernos entender mejor las resonancias que tiene en el hoy y producir contra-discursos históricos. A pesar de la ideología del fin de la historia, funcionando tal vez por ucronía o de manera prospectiva, el *re-enactment* produce la “arqueología simbólica”.

Estas entusiastas palabras de Kantuta Quiros y Aliocha Imhoff proponen quizá el ideal al que aspiran muchas de las obras a las que nos hemos referido hasta ahora y muchas más. Una de mis favoritas es “New York Times Performances” (2003 en adelante), de Pia Lindman: tras formar una colección de representaciones de dolor, pánico o intensidad emocional en contextos críticos tomadas del New York Times durante un año y producir una serie de dibujos, utilizó éstos como diagramas o instrucciones de performances que registró primero en su estudio (en video) y luego desplazó al espacio público, donde los recreó (y registró) una vez más: el efecto es extrañificante y poderoso, y, más que un *re-enactment* de un determinado momento o suceso del pasado, parece resumir muchos de ellos en una suerte de enciclopedia del gesto que habría sido del gusto de Francis Bacon, gran perseguidor de gritos.

Los últimos ejemplos se caracterizan, de todos modos, por un individualismo un tanto preocupante, que no tiene que ver solamente con las economías y retóricas de la producción de registro y documento en la actualidad, sino con cierto desdibujamiento de las nociones de responsabilidad histórica, construcción de sentido colectivo y verdadera convicción de que ese fragmento de historia que se pone en presente al replicarse o recrearse tenga adecuación, más allá de su interés de cosa archivable, a nuestras luchas o problemas. Con más pesimismo, podría uno pensar que, subrepticamente, se deja decir que no hay problemas ahora tan importantes como aquellos, si es que aquellos pueden sustituir, en su *re-enactment*, la necesidad de decir, protestar, cuestionar, criticar sin intermediarios históricos, con nuestras palabras, lo que sucede en la actualidad.

Un caso que, creo, puede abrir algunas nuevas perspectivas y, de paso, nos llevará a prestar atención a los otros tipos o géneros de *re-enactment* en las prácticas artísticas contemporáneas, es el de la performance (y su registro) “The Builders”, de la asociación de artistas moscovita Chto Delat?. Lo cierto es que, en comparación con sus colegas exsoviéticos, los artistas así auto-denominados o corona-

dos “políticos” del resto de Occidente parecen a veces un tanto lelos. En esta tesis o ensayo de 2005 de este grupo de artistas, filósofos, escritores y activistas, lo que se recrea y replica es un complejo de problemas subyacentes en, entre y detrás de una imagen del pasado que pertenece también a la historia del arte (se trata de una pintura de Viktor Popkov de 1961) y que, por sus características, propone una tensión extraordinaria entre historia y pasado y entre las historias de ese pasado que se actualizan en el presente. “Los constructores de Brask”, la pintura, es un ejemplo de Realismo Socialista tardío (apenas pos-estalinista) y, como acentúa Chto Delat?, eso es visible en el hecho de que sus protagonistas (los hombres representados en la pintura, que no son “retratados”, estrictamente hablando, debido a la cercanía al arquetipo y a la alegoría propias del estilo) “no sólo están parados al borde de grandes cambios, sino que son capaces de construir sentido de esa transformación y entenderla”. Eso es porque esos hombres forman parte de un proyecto colectivo del cual la pintura (en forma, contenido y método) es a su vez parte, y sus poses son funcionales a ello. “Es importante”, continúan:

notar que los trabajadores en la pintura no son mostrados en el proceso de trabajo, sino que están fumándose un bien merecido cigarrillo [“cigarette-break”]. Han interrumpido su trabajo y ahora tienen la posibilidad de considerar tanto las relaciones que lo gobiernan como la significación que éste tiene para la transformación de la sociedad en su conjunto. Así fue exactamente el modo en que la pintura fue leída en su época, y una interpretación a la que quisiéramos volver hoy día. Nuestro objetivo es aplicar esta imagen ideal a la contemporaneidad. Invitamos al espectador a rever la composición de esta pintura y sugerir una nueva versión del proceso de su creación. Queremos mostrar (a través de un slide show y una banda sonora) que podría haber precedido este momento, en el que ellos asumen una pose que los convierte en un símbolo de certeza, fuerza y confianza. ¿Qué era eso? ¿Trabajo duro? ¿Un conflicto en la producción que encontró su propia solución? ¿O tal vez una oculta historia de amor? Tal vez todas estas cosas a la vez, y tal vez nada de ello sucedió. Nuestro objetivo se evidencia en la construcción de una situación en la que la gente hoy (nosotros mismos y nuestros colegas de Chto Delat) se conviertan en “ideales”, estirándose para alcanzar esa imagen.

La investigación en forma de performance, registro de la misma y edición (con una banda sonora que es un texto que es un diálogo en el proceso de creación de la obra) de Chto Delat? replica y recrea aquí una duración de la pose que debieron haber asumido los obreros de la

pintura (es probable que Popkov, como muchos pintores soviéticos de su época, pintara del natural, pero podría haber tomado una fotografía, o varias, quizá a cada uno de los obreros por separado inclusive) leída como movimiento y no como quietud, entendida como conflicto entre ser y parecer, y es allí que ellos encuentran el sentido de su acción, que es también el sentido de la actualización de esa pintura, su puesta en acto de nuevo: la interpelación entre ambas obras de arte (la de Popkov y la de ellos) es mutua, y en ese diálogo se construye la persistencia de la historia, algo que no se disuelve en el aire y que es a la vez individual y comunitario. “Hay miles de trabajadores detrás de Los constructores de Bratsk, pero, ¿quién está detrás de nosotros?”, se preguntan. El análisis de este video revulsivo y subversivo podría llevarme demasiado tiempo.

La cuestión de la pose, por su lado, lleva a pensar en la larga historia de *re-enactments* de sucesos del pasado que ocurrieron durante dos o tres siglos en academias y estudios de artistas de toda Europa, y su capacidad para desatar tormentas conceptuales, dado que, en los mejores casos (Giotto, Caravaggio, Tintoretto, Rembrandt), las escenas significativas de la historia bíblica, clásica o contemporánea que se revisitaban lograban su fuerza no a través de la noción moderna de veracidad o verosimilitud (ni la vestimenta ni los utensilios ni el paisaje ni los tipos humanos ni la arquitectura pretendían ser como serían en la época y lugar en que ocurrieron sucesos pintados como el Retorno del Hijo Pródigo o la predicación de San Francisco a los pájaros) sino a través del modo en que el artista lograba actualizar la historia para el público contemporáneo haciendo visible lo que antes no lo era, y actualizando así la capacidad de la imagen arquetípica de renovar sus efectos. Es así como Caravaggio logra sus paradójicos éxitos: que San Pedro tuviera los pies sucios y la Virgen muerta tuviese aspecto de una prostituta romana ahogada en el río eran, más que intelectualizaciones, el resultado de la observación de la realidad más accesible a su función de pintor, a las condiciones en que llevaba a cabo su trabajo, y se hicieron posibles gracias a la pose. Teniendo en cuenta que, en muchos casos, la devoción y la fe del artista y de los y las modelos era sincera, la práctica de la pose en el caso de la escena bíblica y religiosa adquiría otras connotaciones que están vinculadas a los problemas que discutiremos inmediatamente cuando hablemos de Marina Abramovic y su *re-enactment* de la performance de Joseph Beuys “Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt”: delicadas cuestiones espirituales se ponen en juego en la recreación, la repetición y replicación de obras de arte, y el otro género de *re-enactment* en las

prácticas artísticas actuales (la repetición, replicación y recreación de performances o acciones de otros artistas o de uno mismo en el pasado) deben lidiar con ellas, aunque en general no lo expliciten y, en muchas ocasiones, minimicen su importancia bajo velos de interpretación.

“The Builders” tiene sus puntos de contacto con otra performance llevada a cabo por el esloveno Janes Jansa en 2009 titulada “Slovene National Theatre”, en la que un grupo de actores provistos de micrófonos repiten mecánicamente lo que oyen, que no es otra cosa que registros de las voces cargadas de odio y racismo de los vecinos del pueblo de Ambrus que, en 2006, expulsaron de sus tierras a una familia gitana, y de los políticos y opinadores que convirtieron ese incidente relativamente pequeño en un punto de inflexión de la historia reciente eslovena, un momento en que el “discurso de la discriminación” fue legitimado por la élite política del país, como escribe Domenico Quaranta, citando a Bla Lukan, en el texto que presenta la obra, uno de los complejos y revulsivos *re-enactments* llevados a cabo en el marco del proyecto de exhibición y publicación *RE:akt!*, tal vez la mejor investigación artística en torno al problema que nos ocupa en el campo de las artes visuales¹⁸. “Slovene National Theatre (Slovensko narodno gledalsce)” es un *re-enactment* de índole ejemplar y negativo. “Últimas palabras” utiliza el discurso del poder para ponerlo en ridículo, o, al descontextualizarlo, otorgarle una desasosegante actualidad, como afirman con razón los propios artistas, Iratxe Jaio y Klaas von Gorkum

Al remover las referencias explícitas al contexto argentino, el texto resulta sorprendentemente resonante. Parece hacer eco de un discurso neo-conservador que escuchamos con cada vez más frecuencia en otros contextos geopolíticos, con sus referencias a la “Guerra contra el terror” y sus insidiosas apropiaciones de la retórica progresista para fines propios

“Slovene National Theatre”, por su parte, hace todo lo contrario, y de ese modo evita cualquier universalismo evidente: lo que se recrea, repite y replica, desde su mismo título (el Teatro Nacional Eslo-

18 En el texto curatorial, Quaranta escribe que “la palabra inglesa usada para describir estas acciones (*re-enactment*) tiene que ser conectada con el neologismo “enaction” acuñado por el biólogo y teórico Francisco Varela, que enfatiza la interacción de un organismo con el entorno como la piedra angular del desarrollo de ese organismo, y la constitución de percepción a través de acciones guiadas más que a través del registro pasivo de eventos”.

veno, como puede suponerse, es la mayor institución teatral oficial del país) es la no menos insidiosa *identidad* entre el discurso del poder y el habla cotidiana, incluso entre quienes pretenden ser antagonistas; amplificado por la acción colectiva, no centrada en un solo “actor”, es como si dijeran: “todos somos culpables”. Es, en cierto modo, lingüísticamente pornográfica: detrás de los actores, cinco pantallas de plasma reproducen imágenes de cinco lugares simbólicos del ostracismo a los gitanos mientras una voz (la del artista) repite obsesivamente: “Gitanos... Gitanos...”.

Si el uruguayo Clemente Padín (1939), en acciones como “Por el Arte y la Paz” (Berlín, 1984), representa, utilizando recursos de simulación, las acciones que se ponen en evidencia y denuncian (incluyendo la tortura), debe aparecer aquí como uno de los artistas de performance que más ha replicado, recreado, reiterado y repetido acciones del pasado en contextos diferentes. De hecho, el tema de una de estas piezas, “Zona de arte”, es precisamente el eterno retorno de lo arquetípico. Yendo un poco más allá, es posible observar que todas las acciones que se refieren sin ambages a la tortura, asesinato y desaparición de miles de personas durante las Dictaduras Militares en el Cono Sur en los años 70¹⁹ (tratando a veces sobre casos muy concretos, o, generalmente, inclusivos y totalizadores²⁰) forman parte de un *continuum* y son para el artista “una línea de trabajo que va desde 1984 hasta... que dejé de trabajar. La línea de trabajo más importante de mi obra”²¹ y, en cierto modo, son una única performance, repetida, actualizada y recreada en diversos contextos “utilizando lo que tengo

19 Lo que no quiere decir que todas las acciones de Padín se refieran a este tema (valga el ejemplo ya citado de “Zona de Arte” y, de entre las políticas, “Just do it...!”)

20 Incluso en sentido literal, como en la performance, realizada en varias ocasiones en 1987, “Por la vida y por el arte”: “El punto central de la acción es cuando el actuante va golpeando un maniquí con un bastón. Los golpes se van enumerando en voz alta hasta la cifra total de desaparecidos políticos en el Uruguay en tanto, otro actuante, va escribiendo las cifras en la pared. En la versión que se realizó en el Boxing Club del barrio Sur de Montevideo, un grupo de jóvenes, ajenos a la trascendencia del tema, cada vez que se oía una cifra, la identificaban con las líneas urbanas de ómnibus. P.e. al decir “102” ellos respondían “al Hipódromo”, “103”... “a Villa García”, “106”... “a Piedras Blancas...” “125”... “al Cerro” y así hasta el final en donde comprendieron que no eran líneas de ómnibus sino [el número de] desaparecidos políticos” (en entrevista con el autor publicada en el semanario Brecha de Montevideo, 2 de julio de 2010).

21 Salvo que se indique lo contrario, las citas fueron extraídas de notas tomadas durante dos entrevistas a Clemente Padín realizadas por el autor el 20 y 23 de enero de 2014.

más a mano y que da sentido a mi improvisación.” Lo que permite esta lectura es la noción acuñada por Padín de “nódulos de acción”, intercambiables, que permiten la adaptabilidad de la acción a cada situación, lo que implica que la acción es, esencialmente, el protocolo de un efecto, ya que

Los elementos expresivos que utilizo son diferentes porque me interesa el efecto que provoca en las personas, la movilización que produce. Un concepto que aprendimos en los años 60 fue que lo importante no era el arte, sino la movilización que lográbamos a través de él.

De todos modos, existe algo así como el esqueleto de un guion que podría resumirse como: construcción-destrucción-reparto que es común a las versiones de la misma performance que se titularon “Sembrar la memoria para que no crezca el olvido, Homenaje a Antonio Vigo o Punto final” (entre otros títulos). El origen de todos estos trabajos se retrotrae a la citada acción “Por el Arte y por la paz” llevada a cabo en la galería DAAD de Berlín el 21 de mayo de 1984 en el marco de una muestra en la que participaron 86 artistas latinoamericanos²². En esa ocasión, Padín simulaba un ejemplo de método de tortura (asistido por Najda van Ghelgue y Volker Hammann) y escribía luego sobre una silueta de cartón en forma de cuerpo humano una palabra (en alemán) del verso del poeta concreto brasileño Wladimir Dias-Pino “quien mira es responsable de lo que ve”. Luego ofrecía otro ejemplo, y, al terminar de escribir el verso, arrancó la silueta de la pared, la recortó en trozos y la repartió entre los presentes. “Como sobraba una parte”, dice Padín, “la prendí fuego. Y fue allí que tomé conciencia de la efectividad de la silueta y del uso del fuego”. A partir de entonces, la silueta y el fuego se convierten en dos de esos “nódulos de acción”, junto con el “ruido” repetitivo, contabilizador, que puede ser producido con zapatos, piedras o bastones (como en algunas versiones de “Por la vida y por el arte”, 1987), el uso de stickers con los retratos de los *desaparecidos políticos* (como insiste en llamarlos) y el recurso de hacer a los asistentes tomar fotografías utilizando una cámara Polaroid. La silueta ha sido realizada, en diversas recreaciones bajo diferentes títulos, con papel sulfito, claveles, pétalos de flores de diversos colores, algodón... La iterabilidad de estas acciones está determinada por la irresolución y constante actualidad de los hechos

²² Clemente Padín. *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo, Yaugurú, 2009.

históricos que, más que representar (a pesar del ya notado caso de 1984) generalmente pone en evidencia a través del uso de unos pocos y efectivos símbolos con un grado de esteticismo (y de fetichismo) tendiente a cero. El caso, todavía poco estudiado, de Padín, pone en cuestión también, en el contexto de este texto, aquello que es necesario pensar indispensable para que una acción pueda ser repetida, que es aquello que conforma el corazón de la posibilidad efectiva (comprensible y reconocible en su especificidad) del *re-enactment*.

Aunque es un aspecto subteorizado, algunos aspectos de esta cuestión están vinculados, en ciertos casos, con la verosimilitud²³. Sucede por ejemplo en *Seven Easy Pieces*, la famosísima y canónica serie de performances de Marina Abramovic en el Guggenheim de Nueva York en 2005, uno de los casos de estudio absolutamente imprescindibles entre las prácticas artísticas vinculadas al *re-enactment* y, en cierto modo el principal responsable de su popularidad actual. Para esta muestra, Abramovic diseñó los *re-enactments* de cinco performances históricas (y canónicas para la historia del arte del siglo XX, y que ella no presenció en vivo) de otros artistas, y una propia y los llevó a cabo artificiosamente a lo largo de una semana, no sólo una vez, sino varias, ya que la “jornada laboral” de la artista, que coincidía con el horario de apertura del museo, implicaba que cada performance (a cada día de muestra correspondía un *re-enactment*) fuese repetida varias veces al cabo del día. La inteligente selección de las obras no sólo construía un canon personal y los precursores de la propia obra de la artista²⁴, como es evidente, sino un pequeño muestrario de posi-

23 Es claro que el concepto de verosimilitud no tiene nada que ver con el de realismo: ilústrese mejor con la idea de “continuidad” en el cine: lo importante es la coherencia interna del film, no su relación con cualquier sistema de representación de lo real. Pero también es cierto que el *re-enactment* no puede cortar todos los lazos que lo unen con el evento o acción original, porque de otro modo no lo sería: lo interesante es cómo, en cada caso, hay ciertos elementos, que bien pueden pasar por detalles, que permiten, más que la verosimilitud, la veracidad de la obra, y cómo cada obra del pasado postula, de las infinitas características de su representación, una o unas que son imprescindibles para que la reconozcamos o reconozcamos sus efectos específicos. Quizá uno de los casos más ilustrativos de esta cuestión, que no deja de tener su fascinación, es la serie de performances *Fall* (años 70) del genial *Bas Jan Ader* (1942-1975) y sus réplicas, imitaciones, repeticiones, recreaciones, parodias y *re-enactments* por parte de decenas de artistas.

24 Una grosera ilustración de la frase de Jorge Luis Borges “cada escritor [artista] crea sus precursores”. El archicitado hasta la incompreensión texto del escritor argentino “Pierre Menard, autor del Quijote”, es, como se imaginará, uno de los grandes hitos del pensamiento del *re-enactment*, y uno de los facilitadores de su popularidad

bilidades del lenguaje, de géneros y formas de la performance en el campo de las artes visuales: “Body Pressure” (1974), de Bruce Nauman es un ejemplo de un tipo de performance minimalista, formalista y abstracta directamente vinculado al arte conceptual norteamericano y basado en la idea de instrucciones, con un guion de acciones escrito por el artista; “Seedbed” (1972), de Vito Aconcci, se sostenía en la improvisación poética y narrativa, era sexualmente explícita y careció de registro meticuloso; “Action Pants: Genital Panik “ (Munich, 1968), de VALIE EXPORT sí fue registrada con cierta atención y forma parte del núcleo duro de la performance feminista europea, es una acción simple y provocadora. “The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)” (1973), de Gina Pane, es una representante conspicua de la tradición de performances centradas en la investigación de los límites del dolor físico y su representación de la que forma parte la obra histórica de Marina Abramovic misma, representada en *Seven Easy Pieces* por The lips of Thomas, de 1975. No fue esta ocasión la primera vez que Abramovic (Belgrado, 1946) llevó a cabo y registró un *re-enactment* de una obra suya anterior, lo que incluso inspiró a su vez la extraordinaria película “The Star (Balkan Baroque)” (1999), de Pierre Colibeuf, ni será la última (*The artist is present*, la retrospectiva de 2010 en el MoMA de Nueva York, es paradigmática) pero sí fue la primera vez que extendió esa voluntad de repetición (y diferencia) a una serie de obras históricas de otros artistas basándose en la documentación y el registro, a veces muy parco, de las mismas. La legendaria acción del artista alemán Joseph Beuys “Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt” (“Cómo explicarle las imágenes a la liebre muerta”), por ejemplo, sólo es conocida gracias a las fotografías, relatos y una filmación mas bien penosa del evento, que tuvo lugar en la Galeria Schmela de Düsseldorf el 26 de noviembre de 1965. Entre las acciones elegidas por Abramovic para *Seven Easy Pieces*, la de Beuys es la más compleja desde todo punto de vista, y hace mucho más difícil la pregunta acerca de qué de ella (de lo que se sabe de ella) es imprescindible para considerar posible su *re-enactment* (más que la simple cita, su simulación o su parodia²⁵), teniendo en cuenta, claro está, qué modelo o criterio de *re-enactment* propone Abramovic a través de la serie, que

académica y sus supuestos teóricos.

25 Existen muchas parodias de las acciones de Beuys, algunas relativamente ambiciosas como “I bite America and America bites me”, de Oleg Kulik, y otras patéticas, como “Explaining Pictures to Bunny”, de Bruce Stewart.

cancela toda referencia al contexto original que no sea directamente funcional a la obra como *solo*²⁶ y como recreación *en un escenario* (todos los *re-enactments* de *Seven Easy Pieces* se llevaron a cabo en el mismo espacio del Museo). El argumento, por decirlo así, del *re-enactment*, es resumido por Abramovic de este modo: “con su cabeza cubierta de miel y polvo de oro, Beuys acunaba una liebre muerta, mostrándole pinturas en la pared y susurrándole. Vestía una suela de hierro en su pie derecho y una de fieltro en el izquierdo”. Lo que se deja afuera de la acción es el hecho, por ejemplo, de que Beuys cerró las puertas de la galería donde ocurrió la acción por dentro, y que el público podía observarlo desde la ventana de la misma: aquí el público, como en las demás acciones, circula libremente en torno al escenario. También se consideran prescindibles, en esta recreación, las obras de Beuys que se instalaron en la galería en la ocasión, y los objetos que colgaban de las paredes, y se sustituyen, escenográficamente, con utilería: pizarras y caballetes nuevos (muy alejados de la estética beuysiana). Observando a Abramovic, da la impresión de que lo que re-elabora, en todo caso, es una serie de imágenes icónicas (fotográficas) de la acción, con una lógica de stop-motion (en la acción original, las suelas de hierro y fieltro no estaban presentes todo el tiempo, sino en determinado momento, por ejemplo). Al adoptar la vestimenta típica (y simbólica) del artista alemán (mas allá del concreto uso de la miel y el oro, que fue algo específico de esta acción en particular), ocurre también un proceso de personalización de Abramovic diferente a lo que sucede en las otras acciones, que no exigen tal cosa, y que al menos a mí me resulta un poco superficial, ya que, para Beuys, la condición alegórica de la performance estaba altamente codificada y formaba parte de un *continuum de acciones*, discursos, textos, clases, conferencias, esculturas, dibujos y objetos orientadas a la construcción de una noción de arte en el conjunto de la sociedad a la vez que la acción del artista Beuys en particular sería intransferible de su autobiografía y de su peculiar concepción espiritual, casi chamánica, del lenguaje performativo.

Que sea esencialmente la imagen icónica de las acciones reformuladas por Abramovic es, claro está, una cuestión vinculada al archivo y a las tecnologías, voluntades y estrategias de reproducibilidad del arte de performance, centro neurálgico de varias teorías históricas del mismo y de muchos debates académicos en la actualidad. Mucho

26 La obra de Nauman era unas instrucciones para que el público de la muestra realizara la acción, no el artista.

más radical, y anterior al espectáculo de Abramovic, la serie de *re-enactments* de obras de Ana Mendieta realizadas por la artista cubana Tania Bruguera entre 1985 y 1996 ponen el dedo en la llaga de la *oportunidad* y en los entresijos políticos que implica la elección de lo que se replica, revisa y recrea. Ana Mendieta (1948-1985) fue una artista cubana que, a los 12 años, fue enviada a Estados Unidos por su familia en el marco de la Operación Peter Pan, llevada a cabo por Estados Unidos y la red Catholic Charities; su padre, antagonista del régimen castrista, estuvo en prisión, en Cuba, por haber participado en la Invasión de Playa Girón. Desde los años 70, Mendieta desarrolló una obra notable, desplegada en acciones, esculturas, performances y objetos y desperdigada por diversos paisajes (y países), incluyendo La Habana, a donde regresó para realizar, en el parque estatal de Jaruco, una serie de *Esculturas Rupestres* (1981) a cuya elaboración del registro estaba abocada en los tiempos inmediatamente anteriores a su muerte, en Nueva York, en un confuso episodio doméstico. El proyecto de Tania Bruguera retoma la figura y la obra de Mendieta en un momento crítico del régimen cubano: desde finales de los años 80, el recrudecimiento del éxodo ilegal de pobladores de Cuba a Estados Unidos llevó al gobierno castrense, en 1994, a retirar los guardas fronterizos en la costa de la isla y a Estados Unidos a ordenar la interceptación de los balseros y su traslado como refugiados a la Base Naval de Guantánamo. Durante esa época, los artistas isleños surgidos a comienzos de la década de los 80 radicalizaban y renovaban la escena artística local, y, junto a la voluntad de “recuperar el legado de Mendieta de las políticas oficiales destinadas a borrar las contribuciones culturales de los expatriados cubanos” (como se afirma en la [página web de la artista](#)) los *re-enactments* de Tania Bruguera (el primero se exhibe en 1986 en la Fototeca de Cuba) también oficiaron de recursos de apropiación y asimilación de una tradición complejamente local de performance de alto nivel estético y crítico, un canon cuyo final, del todo sintomático de un estado de la cuestión, ocurre en el INIVA de Londres, cuando Bruguera destruye “todos los vestigios” de la serie durante la performance que da final a la misma, paradójicamente “haciendo hincapié en lo efímero y la inmaterialidad de su trabajo conceptual” a la vez que poniendo fin a un conflicto con el Estate de Ana Mendieta, que se oponía al proyecto de Bruguera “como un obstáculo a su propio programa de recuperación”. En su tesis dedicado al tema del gesto repetido en la contemporaneidad, Rebeca O’Dwyer, aún cuando acepta que es posible pensar que “si el arte se revierte en la repetición de eventos pasados, entonces es

que seguramente ya no tiene ningún asidero privilegiado en el presente”, también afirma que es posible pensar que la “iterabilidad” (capacidad de repetición) de ciertas obras tiene un efecto diferente al que le asignaría una típica crítica de connotaciones posmodernas, “uno no simplemente conservador y sintomático, sino más bien ligado a la resonancia continuada de esas obras de arte, su viabilidad constante para “iterar” a través del tiempo”. Lo cierto es que, en algunos casos, como el de Tania Bruguera, el *re-enactment* evidencia que una obra del pasado es *imprescindible* para pensarnos en el presente.

Otro interesante, y polémico, intento de *re-enactment* tropezó con algunas dificultades en Cuba: se trata de “La familia obrera”, del artista argentino Oscar Bony (1941-2002), icónica obra de 1968. En el espacio de una institución artística (la obra formó parte de una legendaria muestra organizada por el Instituto Di Tella de Buenos Aires), Bony “instaló” sobre una tarima una verdadera familia obrera, un padre matricero, su mujer y su hijo, contratados por el artista para su exhibición en la galería por el doble del salario que obtenía el obrero en la fábrica (según Bony en entrevistas más recientes) o (como dicen las fuentes bibliográficas de la época que decía el cartelito alusivo) por el mismo salario. La diferencia es importante, ya que sostiene la interpretación (o defensa conceptual y hasta ética) de la obra basada en la idea de plusvalía. De todos modos, la cuestión es que la obra, como era de esperar, indignó a la opinión pública por diversos motivos (éticos, morales, estéticos, iconográficos, políticos) y fue, como todas las otras piezas expuestas en *Experiencias 68*, víctima de la censura y cierre de la muestra por parte del régimen de Onganía que tomó como chivo expiatorio la obra “El Baño”, de Roberto Platé. La fotografía de la obra original se exhibe desde hace décadas como pieza autónoma y ha integrado algunas muestras internacionales; su *re-enactment*, por otra parte, tiene una historia curiosa: en 1998 se exhibió uno en la Fundación Proa de Buenos Aires, en una muestra dedicada precisamente a *Experiencias '68*, pero ha habido al menos dos otros intentos de extrañas consecuencias. Uno de ellos ocurrió en la Modern Gallery de Ljubljana, Eslovenia, en el año 2000, en el contexto de la muestra curada por Carlos Basualdo *Worthless (Invaluable)*, centrada en la cuestión del valor de las obras de arte y en las economías de los artistas y su reflejo en las obras que producen. Según Branko Franceschi escribe en una reseña para la revista Art Nexus

El organizador de la muestra solicitó al Ministerio Esloveno reclutar un trabajador esloveno desocupado y su familia,

pero el Ministerio replicó que tal familia eslovena no se hallaría y sugirió una familia de tres miembros de refugiados bosnios (...) que consintió. En el primer encuentro, la mujer reaccionó a los términos propuestos y, ella misma desempleada, aceptó el salario estipulado. Esta exigencia fue inmediatamente aceptada. Unos días antes de la inauguración, la hija cayó enferma y, congruentemente con las leyes en uso, la madre se tomó licencia por enfermedad con ella. Visité la inauguración una semana después de esto. En lugar de la familia, su foto en color ocupaba el pedestal junto con una nota que explicaba que toda la familia había tomado licencia por enfermedad. Es necesario puntualizar que la institución de licencia por enfermedad es uno de los frecuentemente abusados beneficios del socialismo que fueron mantenidos en el período de transición. La obra de Bony lidia con el completo rango de valores, de los económicos a los de las apariencias morales, incluyendo su complejo entrelazamiento en la sociedad.

También en el año 2000, Bony presenta a la 7ª Bienal de la Habana el proyecto “Familia cubana”, una versión de la obra original ampliada, ya que preveía, en la sede de la exposición, una instalación/ambientación de una casa típica de la isla en la que una familia recibiera a los espectadores. Como en el caso de la obra original de 1968, anota Jorge López Anaya en su reseña del caso para el diario argentino La Nación, “los gastos corrían por parte del artista”, que viaja a Cuba y selecciona vía entrevistas a dos familias.

En agosto, una comunicación vía correo electrónico señalaba que «de acuerdo con regulaciones internas del Ministerio de Cultura», no se aceptaba la presencia de personas desconocidas en la sede de la exposición. La propia Bienal designaría la familia requerida...

Como consecuencia de esta “censura”, Bony publica y distribuye un panfleto narrando el caso y dando la obra por realizada.

Entre los *re-enactments* que terminan mal, quizá sea el caso de Lotty Rosenfeld (Santiago de Chile, 1943) en Kassel uno de los más tristes. Su icónica, simple y extraordinaria “Una milla de cruces sobre el pavimento”, realizada en diciembre de 1979, fue una intervención con trozos de tela blanca sobre las líneas pintadas en el pavimento de la avenida Manquehue de Santiago (entre Los Militares y Avenida Kennedy) que formaba una hilera de cruces de 1700 metros de longitud. Registrada en film por Ignacio Agüero, esta acción fue proyectada seis meses después en la misma calle, utilizando dos “monitores

gigantes de video y una pantalla de cine de 20 metros cuadrados²⁷. La misma acción (aunque a menudo no la lleva a cabo la artista, sino sus asistentes) ha sido repetida en un número agresivo de lugares rimbombantes como las inmediaciones de la Casa Blanca en Washington, el Muro de Berlín o la Plaza de la Revolución en La Habana y, cada vez más, en lugares provincianos o inexistentes de la historia política del siglo XX como la Avenida de los Descubrimientos de Sevilla (en 2013), hasta convertirse en un gesto inocuo, absurdamente pretendido por los centros de arte europeos como pieza de colección y cada vez, claro está, menos efectivo incluso desde el punto de vista de su impacto visual, muy diferente en 1979 al que puede producir en la actualidad, por no hablar de la neutralización, a costa de agotamiento, del propio y sin duda auténtico potencial político del gesto original. En 2007, Lotty Rosenfeld fue invitada por Documenta XII a exhibir un video de la acción de 1979 y a intervenir una calle de Kassel. El *re-enactment* fue concienzudamente registrado, claro está, pero el servicio de limpieza de la municipalidad de Kassel, no se sabe si por error, desidia o connivencia con la organización (como denunciaba la artista a su regreso a Chile) eliminó la intervención poco antes de la inauguración de la muestra, lo que al parecer “horrorizó” a Rosenfeld, al “darse cuenta de que mucha gente de la misma Documenta creyó de que yo debía estar feliz porque llegaron los del servicio de limpieza de Kassel”. El giro tragicómico del *re-enactment* ocurre cuando, por primera vez en su vida la artista es espectadora de la destrucción de su intervención y se enfrenta, no a militares que no tendrían ningún problema en asesinarla, sino a un grupo de flemáticos encargados municipales de limpieza de una pequeña ciudad de Alemania que se limitan a avisar a sus superiores (y a los organizadores de la exposición) que hay una señora enojada.

Más gravemente, este problema en particular en el contexto del auge de estas prácticas de *re-enactment* en el mundo del arte podría fácilmente ser analizado desde una lectura vinculada a lo que Suele Rolnik llama “furor de archivo” que, inaugurada en los centros del arte occidental, conquista todos los territorios culturales a nivel global. Rolnik se pregunta

Acerca de las políticas de inventario, ya que son muchos los modos de abordar las prácticas artísticas que se pretende

27 Tal como se explica en *U-Matic*, Historia del video en Chile: <http://www.umatic.cl/histch8.html>

inventariar, no sólo desde el punto de vista técnico, sino también y fundamentalmente desde el punto de vista de su propia carga poética. Me refiero a la capacidad del dispositivo propuesto de crear las condiciones para que tales prácticas puedan activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica.

Resumiendo este texto breve y fundamental²⁸, lo que nos toca es poner en duda la capacidad del inventario y el archivo, y de las prácticas hegemónicas de reactivarlo, ya que

La experiencia de la fusión poético-política vivenciada en estas prácticas [de los años 60 y 70] quedó en el olvido; las conocemos únicamente en su exterioridad, y aun así, de manera fragmentaria. Su potencia disruptiva y lo que ésta abrió y podría seguir abriendo en su entorno quedaron enterrados por efecto del trauma causado por los regímenes terroristas. En este estado de cosas urge activar dicha potencia y liberarla de su interrupción defensiva, para hacer factible su continuidad en función de las fuerzas que piden paso en nuestro presente. Ésta es la política de deseo que, de diferentes maneras, impulsa a una serie de iniciativas generadas por el furor de inventariar. Sin embargo, esta misma situación da movimiento a una política de deseo diametralmente opuesta: en el momento en que dichas iniciativas reaparecen, el sistema global del arte las incorpora inmediatamente para transformarlas en fetiches, y se congelan así los gérmenes de futuro que apenas si empezaban a reanimarse. Si el movimiento de pensamiento crítico que se dio intensamente en los años 1960 y 1970 en América Latina fue brutalmente interrumpido en aquel período por el régimen dictatorial que preparó al país para la instalación del neoliberalismo, en el preciso momento en que su memoria empieza a reactivarse, este proceso es nuevamente interrumpido, y ahora con el refinamiento perverso y seductor del mercado del arte, muy distinto de los grotescos y explícitos procedimientos de las dictaduras militares. Los archivos de tales prácticas se convierten así en una especie de botines de guerra disputados por los grandes museos y coleccionadores de Europa Occidental y Estados Unidos, antes incluso de que haya vuelto a respirar aquello que se incubaba en las propuestas artísticas inventariadas. Un nuevo capítulo de la historia, no tan poscolonial como nos gustaría...

28 Publicado en la revista *Estudios Visuales*, número 7, 2008: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

El caso de las reconstrucciones o *re-enactments* de una obra como “Construcción de un horno popular para hacer pan”, de Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi (1972)²⁹ es ilustrativo de los temores de Rolnik; por otra parte, toda performance que no sea espectacular o teatral es una postulación de conducta, aspire a serlo (negativa o positivamente) o no: un modelo de actuación en el que el cuerpo, como escribía Judith Butler, es “un *re-enactment*³⁰ y una re-experiencia de un conjunto de significados ya socialmente establecidos”. Puede pensarse que el auge de las prácticas denominadas *re-enactments* en el arte de performance en el sentido en que se ha analizado en este ensayo es un modo de profundizar en el problema de la escisión entre cuerpo e historia, y también de revisar la breve y a veces confusa tradición del lenguaje específico para extraer modelos re-iterables, tensar al máximo la posibilidad de una acción de perdurar en el tiempo vital (más que en el del archivo, el registro o el discurso). No se trata, en el fondo, de nada nuevo: la historia del arte está repleta de casos análogos, en diferentes lenguajes y tradiciones y bajo diversos paradigmas filosóficos o teológicos. Lo interesante, como siempre, está en pensar qué se elige repetir y por qué, y al hacerlo, qué se revela irreplicable, qué dice la diferencia sobre el presente que esa obra ilumina y el pasado que actualiza y qué conducta la combinación de todos esos aspectos y otros postula. Acciones casi atávicas como la ya citada pieza de

29 “En el marco de la exhibición *Arte e ideología. CAYC al aire libre* desarrollada en la Plaza Roberto Arlt, Víctor Grippo y Jorge Gamarra construyeron con la colaboración de A. Rossi (trabajador rural) y un ayudante de éste último un horno de barro para hacer pan, que fue puesto en funcionamiento un día después.” ([Vivo Dito, Performances de Argentina](#)).

30 Citado (en un contexto de análisis de la obra de Carolee Schnemann) por Christine Ross en el ensayo “The Paradoxical bodies of Contemporary Art” incluido en Ross, Amelia, ed., *A Companion to Contemporary Art since 1945* (Blackwell Publishing, 2006). Este sentido de *re-enactment* es diferente pero en cierto modo expande e incluye a la vez el específico que analiza esta investigación, y por eso mismo viene a cuento ahora: la cita proviene del libro de Judith Butler *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990. En un [breve análisis](#) del concepto de lo performativo en Butler, Facundo Boccardi escribe: “Butler sostiene que el género se performa mediante la reiteración de actos normativos y, por lo tanto, es una copia carente de original. Butler considera este postulado como central en su obra (...) Esta afirmación de que no hay un significado original que pueda perderse se vincula estrechamente con el concepto de iterabilidad, ya que la iterabilidad del signo repite algo que no existe. De este modo, para Butler, el performativo no puede cristalizarse en una convención estática, sino que la iterabilidad plantea la fuerza del performativo enfatizando en su naturaleza acontecimental que excede la mera repetición de lo establecido.”

Grippe o “7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung” de Joseph Beuys³¹ no dudaban en evidenciar el potencial político (ahora sí, en el sentido de proyecto colectivo) de esa postulación de conducta y la condición ciertamente circunstancial o quizá apenas simbólica de su cualidad «artística»: dicen de su iterabilidad que está al alcance de todos, es potencialmente infinita, porque son una conducta posible, pueden hacerse costumbre, pueden transformar los hábitos y las reacciones y cambiar el mundo.

³¹ “7000 robles – Forestación en vez de Administración de la ciudad” (Kassel, Alemania, 1982).

DE QUÉ SE REPITE, CÓMO Y POR QUÉ. MODELOS DE RE-ENACTMENT EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y ACTUAL: UN PANORAMA CRÍTICO

Este texto fue producido por Francisco Tomsich para la muestra Discursos encontrados de Pablo Uribe, Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, realizada en 2014 en el Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo

FRANCISCO TOMSICH. Uruguay, 1981. Artista & Autor. Expone y publica colectiva e individualmente desde 2002 en Sudamérica, Estados Unidos y Europa. Integró e integra numerosos grupos de artistas y proyectos adisciplinarios en colaboración con músicos, escritores, bailarines y artistas visuales. Docente e investigador en arte e historias del arte. Premio Beca en el 52° *Salón Nacional de Artes Visuales* (2006). Participó en la *VII Bienal do Mercosul* (2009) y la *I Bienal de Montevideo* (2012) junto a la asociación de artistas Traspuesto de un Estudio para un Retrato Común. Premio Nacional de Literatura (categoría Poesía inédita) en 2012. Beca FEFCA del Ministerio de Educación y Cultura (categoría Artes Visuales) en 2013.
<http://anticlimacus.wordpress.com>

DISCURSOS ENCONTRADOS

Discursos encontrados confronta la obra *Air* discurso de Pablo Uribe y *Últimas palabras* de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum. Mientras que en *Air* discurso 5 actores de teatro interpretan sin palabras, sino mediante gestos y movimientos el discurso enunciado el 27 de noviembre de 1983 frente al Obelisco de los Constituyentes por Alberto Candéu -considerada como la proclama que dio inicio a la caída de la dictadura cívico-militar en Uruguay-, en *Últimas palabras* se toman fragmentos del alegato final de Astiz -condenado a cadena perpetua por crímenes de lesa humanidad por el Gobierno Argentino- los cuales son interpretados por un actor de teatro con las constantes correcciones de un instructor de oratoria.

MACMO

El Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo -MACMO- es un espacio de ensayo de modelos, estrategias y formas de pensar en torno al arte contemporáneo.

No cuenta con una estructura edilicia fija, sino que utiliza diferentes espacios para desarrollar las actividades, desde espacios institucionalizados y reconocidos hasta el espacio público, elegidos en relación directa con el evento o exposición a desarrollar.

Centra sus actividades en torno a prácticas artísticas contemporáneas, lo que implica hablar no solamente de objetos y de formatos habituales de exposiciones estáticas, sino de prácticas que se desarrollan en relación con el contexto, mediante una amplia inclusión de recursos que permiten una mirada crítica al entorno. Aquí el objeto como obra de arte pasa a un segundo plano, pudiendo ser éste parte del desarrollo o registro de una práctica pero no necesariamente un fin en sí mismo, sino que se vuelve primordial el discurso y las relaciones que esta práctica establezca.

El MACMO investiga formas alternativas de institucionalidad. Es una práctica artística a la vez que una Institución. Su equipo de trabajo funciona de manera colaborativa. Utiliza las formas, estructuras y terminologías institucionales pero también procede bajo la lógica de un proyecto autónomo. De esta forma se ensaya la definición de un territorio híbrido, que incluye la movilidad contextual y el cambio de forma constante.