MUSEO

Revista del MACMO

Volumen 1 | Número 1

M U S E O

Revista del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo

Fondo **Concursable** para la **Cultura**

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

CORREO URUGUAYO

Proyecto seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura - MEC

MUSEO

La revista MUSEO es una herramienta del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo que actúa como plataforma para la documentación de procesos, resultados, ideas y análisis de sus actividades y de discusiones vinculadas al arte.

POLITICA EDITORIAL

La revista contará con tres secciones: “Procesos” donde se podrá encontrar diferentes materiales vinculados a los procesos desarrollados en torno a la exposición; “Reactivos” que contendrá artículos relacionadas a la investigación en arte contemporáneo buscando generar conocimiento desde diferentes disciplinas; y “Ensayos” que alojará reflexiones que apuntan a desarrollar el punto de vista de diversos agentes vinculados o no al arte contemporáneo. Dado que las revistas acompañan la actividad del MACMO, su periodicidad estará regulada por ésta.

EQUIPO EDITORIAL

Leandro Delgado
Eugenia González
Lucía Naser
Agustina Rodríguez
Francisco Tomsich

MUSEO
Montevideo, 2014. Volúmen 1. Número 1. Edición N°2, Montevideo, 2016.
ISSN: 2301-184X

MACMO
www.macmo.uy

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTEVIDEO -MACMO- es un espacio de ensayos provisorios 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 actividades, desde espacios institucionalizados y reconocidos hasta el espacio público, elegidos en relación directa con la propuesta a desarrollar.

Centra sus actividades en torno a prácticas artísticas contemporáneas, lo que implica hablar no solamente de objetos o formatos habituales de exposiciones 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 convirtiéndose en parte del desarrollo o registro de una práctica. Cuando el objeto no es necesariamente un fin en sí mismo, el discurso y las relaciones establecidas por esa práctica se vuelven primordiales.

El MACMO investiga formas alternativas de institucionalidad. Es una práctica artística a la vez que una institución. 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.

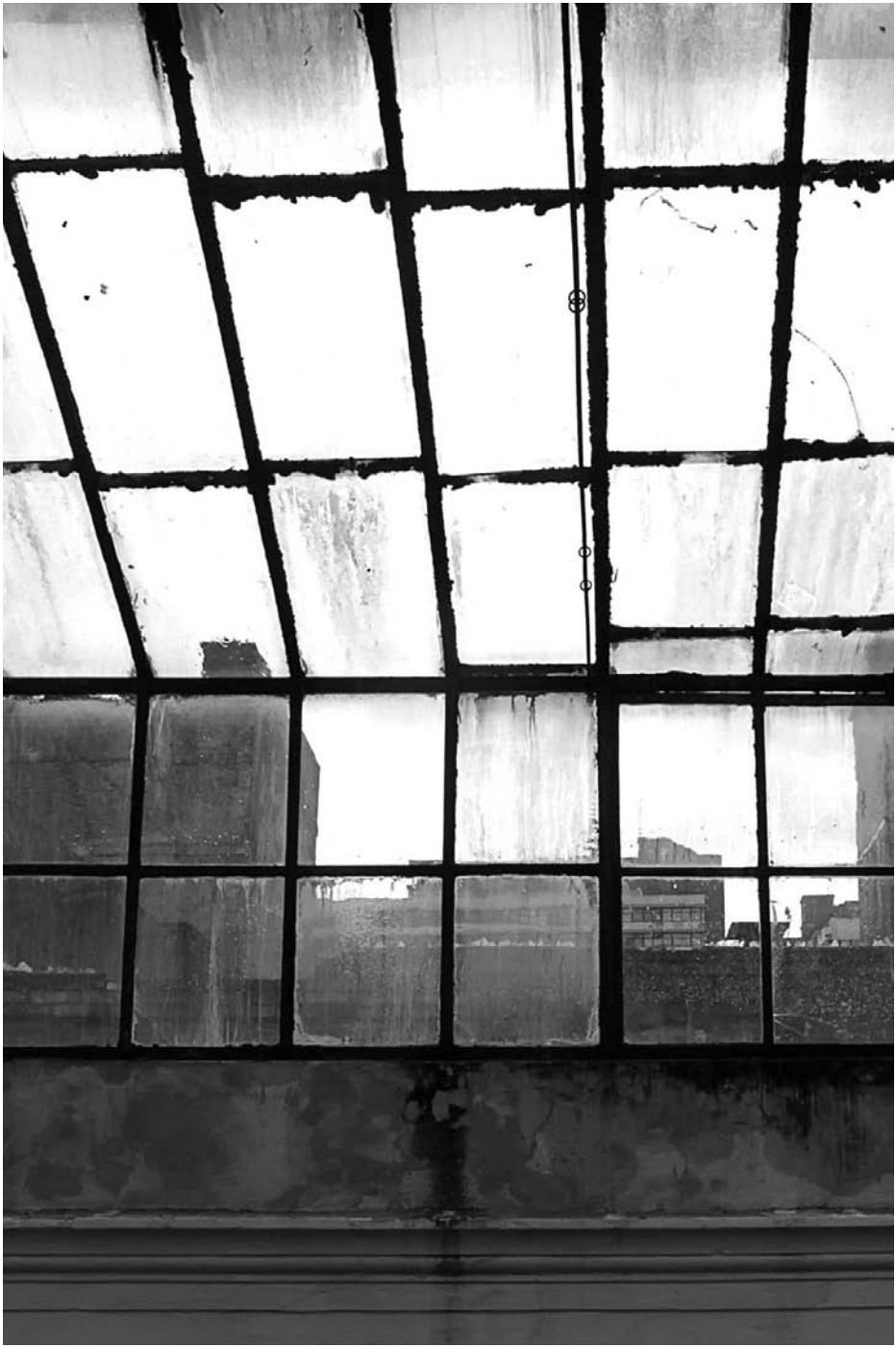
EQUIPO MACMO

El MACMO es un proyecto creado por Agustina Rodríguez y Eugenia González. Es llevado adelante por un equipo interdisciplinario que fluctúa según las actividades. Los integrantes provienen de áreas como artes visuales, arquitectura, diseño, danza, letras, gestión cultural, derecho, entre otras.

Para este número trabajaron como parte del equipo:

Dirección ejecutiva AGUSTINA RODRÍGUEZ
Dirección artística EUGENIA GONZÁLEZ
Investigación LUCÍA NASER / FRANCISCO TOMSICH
Diseño FEDERICO CALZADA
Producción AGUSTINA FERNÁNDEZ RAGGIO
Patrocinio MARTINA CAPÓ
Gestión de recursos audiovisuales GUILLERMO SIERRA / ELENA TÉLIZ
Prensa SOFÍA RODRÍGUEZ

El MACMO cuenta con personería jurídica



CONTENIDO

Montevideo, 2014. Volúmen 1. Número 1. Edición N°2, Montevideo, 2016.

PROCESOS

12 DISCURSOS ENCONTRADOS
Eugenia González y Agustina Rodríguez

16 ESPACIOS INHABITADOS

24 DISCURSOS EN PERFORMANCE

REACTIVOS

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

66 CONTRAPUNTEANDO SIGNOS: DE LA PROCLAMA SILENCIADA A LAS ÚLTIMAS PALABRAS VOCIFERADAS.
Fernando Andacht

ENSAYOS

92 UN ENSAYO DE INTERPRETACIONES INADECUADAS: EL JUICIO POLÍTICO COMO ARTEFACTO CULTURAL
Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum

100 TACITUM VIVIT SUB PECTORE VULNUS
Georgina Torello

106 DESPUÉS DEL SILENCIO
Mario Sagradini

COMPUESTOS

PROCESOS

DISCURSOS ENCONTRADOS

EUGENIA GONZÁLEZ Y
AGUSTINA RODRÍGUEZ

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 Candeau —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.

Ambos trabajos se potencian gracias a la correspondencia que existe en el recurso utilizado y los discursos de contenido diametralmente opuesto. Las operaciones que los artistas brindan como pauta a los actores están estrechamente relacionadas también por oposición. En "Air discurso" se busca eliminar toda referencia al contexto, así como la palabra en sí misma, mientras que en "Últimas palabras" se deja en evidencia el significado adquirido por cada palabra en relación a su contexto de enunciación, incorporando además dónde es enunciado y cuál es la razón que lleva a generar dicha reinterpretación, es decir sus condiciones de producción. Pero esta contextualización es aparente, ya que se ve distorsionada por el hecho de que Jaio y van Gorkum brindan al actor no el discurso completo, sino fragmentos seleccionados del mismo, que según sus palabras

> 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.

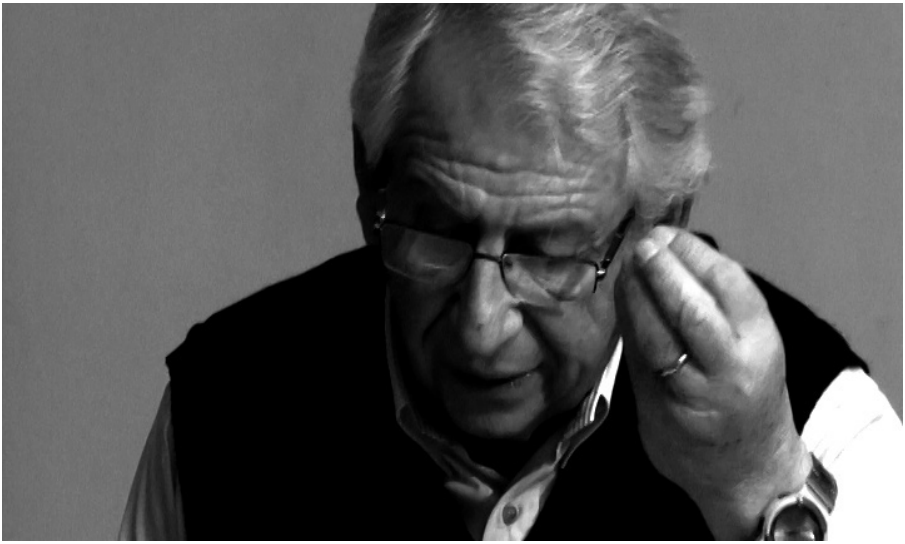
Los trabajos son puestos en relación en una casa inhabitada. En ella se incorporan dos salas de mediación cultural con material relacionado en una de ellas a las obras de *Discursos encontrados* y en otra, material vinculado al MACMO como institución artística.

“Air discurso”
Pablo Uribe

Videoinstalación
Medidas variables
5 canales, 29´
2012

"Últimas palabras"
Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum

Videoinstalación
Fotograma de la obra
1 canal, 29'18''
2013



ESPACIOS INHABITADOS

DISCURSOS ENCONTRADOS SE REALIZA en una casa actualmente inhabitada de la Ciudad V. Fue construida a principios de 1900 con el fin de uso residencial. Cuenta con dos niveles y presenta una estructura tipológica que incluye un sector posterior de tres niveles con estructura de conventillo, organizado en torno a un tercer patio.

Su fachada presenta una planta baja austera y una planta alta decorada en la que se destacan los vanos coronados por frontones curvos enmarcados por pilastras y medias columnas corintias. La organización de la fachada pone en valor el sector central a través de un balcón corrido que abarca dos aberturas, así como un mayor volado de la cornisa superior en ese mismo sector.

La información procede del Inventario del patrimonio arquitectónico y urbanístico de la Ciudad Vieja diponible en : http://inventario-ciudadvieja.montevideo.gub.uy

La cesión en préstamo de la casa forma parte del Programa de Apoyo a la Cultura de Casona Mauá buscando así potenciar el sector artístico dentro del ámbito privado.

MAC
MO

DISCURSOS EN PERFORMANCE

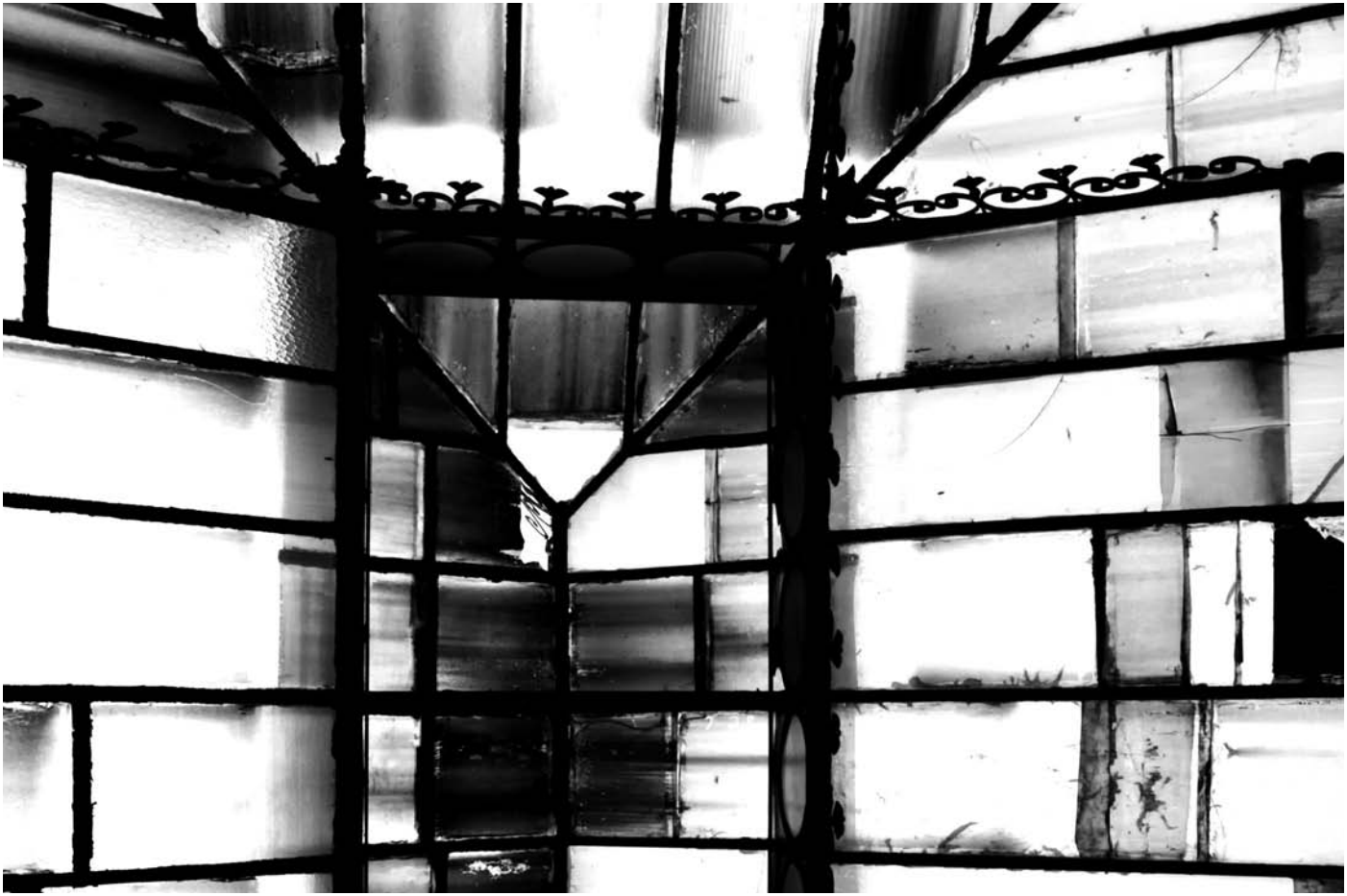
El viernes 16 de mayo a las 19 hs. realizamos el encuentro "Discursos en performance" que a partir de algunas preguntas apuntó a disparar un intercambio entre los visitantes de la muestra, los invitados y los artistas con el fin de discutir y pensar colectivamente los aspectos performativos de todo discurso y las tensiones políticas implicadas en toda performance.

¿Cómo se analiza un discurso? ¿Qué diferencia a un discurso político de un discurso artístico? ¿Puede la performance ser analizada en tanto discurso? ¿Y el discurso en tanto performance? ¿Qué operaciones semióticas y cortocircuitos hermenéuticos se producen al repetir un discurso ligado a condiciones de enunciación específicas, en otro ambiente y momento? ¿Qué tensiones aparecen entre repetición y diferencia? ¿Qué relevancia tienen los discursos presentes en "Discursos encontrados" hoy en día? ¿Cómo dialogan la política y la performance en esta muestra? ¿Qué le sucede a estos actos discursivos cuando son re-escenificados y presentados a través de una video performance en un espacio llamado "museo"? ¿Qué aspectos de la recepción de una propuesta como la de "Discursos encontrados" seria interesante analizar?

Se buscó nutrir la conversación de los enfoques de cuatro invitados, así como de las experiencias y aportes de todos los presentes. Nos concentramos en la primera muestra del MACMO como contexto de re-enunciación y actuación de actos discursivos que considerados "históricos" son traídos al presente para plantearnos preguntas con cierta distancia histórica y cercanía fenomenológica.

Invitados/provocadores: Aldo Marchesi, May Puchet, Tamara Cubas y Clemente Padín
Modera: Lucía Naser

REACTIVOS



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 Suele 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 cuenta con hipervínculos que se encuentran marcados a través del subrayado.

"Últimas palabras" (2013), de Iratxe Jaio 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 método[1] 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 tema[2] 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 arte[3] a arriesgados y complejos experimentos)

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 Contemporay 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 afrobrasileño Arthur Bispo do Rosario. 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 Mediatisation". 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 académico 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

es paralela y contemporánea al auge de fenómenos propios del mundo del 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, recrear[4] y representar públicamente un evento ocurrido en un pasado mediado por imágenes[5]. 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 prolijas y serionas, de amantes de la reconstrucción performativa de un evento histórico (comúnmente, una batalla) o de una época histórica significativa, con su paisaje

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 "Homenaje 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 uruguaya Tamara Cubas con su "Actos de Amor Perdidos" (2010).

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" actuadas 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 reales[6], 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 Invierno[7] 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 filmar[8]) de nuestros días en Oriente 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 Inglaterra[9], estos últimos citados

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 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 Mayakowsky 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 fílmicas) de sus reconstrucciones.

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

por Robert Blackson, que distingue en su texto[10], 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, influencie sus acciones[11].

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

---

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 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.

performance[12]. 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 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* (contempo-

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.

ráneo) 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 extroardinaria 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 imágenes[13]. 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

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

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 integran junto a "The Batlle 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

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.

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 veracidad[15].

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, *la postulación de 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: dis-

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.

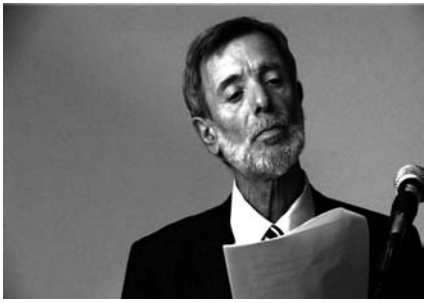
cursos, especialmente[16]. Tanto "Air discurso" como "Últimas palabras", cada uno a su manera, utilizan este recurso. "Port Huron Project" (desde 2006), de Mark Tribe, o "Capitulation Project" (2003) de Frédéric Moser y Phillipe Schwinger (que han desarrollado una obra extremadamente densa en los últimos 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 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 seleccionan[17]. Creo que es más efectiva la

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.

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

“Últimas palabras”
Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum

Videoinstalación
Fotograma de la obra
1 canal, 29’18’’
2013



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 *re-enactment*, de la reconstrucción de acontecimientos conocidos de la historia para explorar mejor lo no pensado, los olvidos, las líneas de fuga, y proponer nuevas interpretaciones. 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

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 linear de la historia en sí misma" (O'DWYER, 6).

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, subrepticiamente, 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 coronados "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 relativa-

mente 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 Blaž 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 visuales[18]. "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 Esloveno, 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 pasa-

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".

do 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 70[19] (tratando a veces sobre casos muy concretos, o, generalmente, inclusivos y totalizadores[20]) 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 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

---

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.

en la galería DAAD de Berlín el 21 de mayo de 1984 en el marco de una muestra en la que participaron 86 artistas latinoamericanos[22]. 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 brasilero Wlademir 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 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 verosimilitud[23]. Suce-

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

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

de 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 laartista[24], como es evidente, sino un pequeño muestrario de posibilidades 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

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 incomprensión 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 académica y sus supuestos teóricos.

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 parodia[25]), teniendo en cuenta, claro está, qué modelo o criterio de *re-enactment* propone Abramovic a través de la serie, que 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,

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.

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

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 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 (éti-

“Air discurso”
Pablo Uribe

Videoinstalación
Medidas variables
5 canales, 29´
2012

cos, 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 Galleri 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 extroardinaria "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 cuadrados"[27]. 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 organi-

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

zación (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 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 fundamental[28], 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

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

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...

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

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 ayundante 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 Schnnemann) por Christine Ross en el ensayo "The Paradoxical bodies od 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

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 irrepetible, 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 Grippo o "7000 Eichen – Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung" de Joseph Beuys[31] 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.

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."

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

“Últimas palabras”
Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum

Videoinstalación
Fotograma de la obra
1 canal, 29’18’’
2013

CONTRAPUNTEANDO SIGNOS: DE LA PROCLAMA SILENCIADA A LAS ÚLTIMAS PALABRAS VOCIFERADAS

FERNANDO ANDACHT

RESUMEN

Frente a las dos obras disímiles aquí reunidas como Discursos Encontrados del MACMO, "Air Discurso" (Pablo Uribe, 2012) y "Últimas Palabras" (Jaio & Gorkum, 2013) creo que un modo posible de encararlas es el contrapunto: las dos instalaciones en video no sólo se pueden "comparar o cotejar", sino que "se pican y resienten entre sí" (Diccionario de la Real Academia Española). El video de Uribe elige la retórica minimalista —una lítote extrema— para su discurso despalabrado: la proclama del 27.11.1983 animada por cinco actores conocidos que forcejean con su cuerpo contra el silencio absoluto, pues deben dejar por el camino el texto enunciado épicamente por otro actor. La obra de Jaio & Gorkum elige la hipérbole: infla y engorda un discurso siniestro también ligado a la dictadura en la región. El alegato infame de un bien trajeado y educado Eichmann rioplatense, el llamado Ángel Rubio de la Muerte, es teatralizado: con oscuro humor un actor lo encarna como actor, mientras otro lo instruye sobre cómo mejor persuadirnos de su inocencia. Si la obra de Uribe nos deja con el esqueleto de la política en época de su agonía, y sirve como antídoto para la fácil nostalgia, el video de Jaio & Gorkum nos golpea con su incómoda intimidad con lo siniestro en ese backstage imaginario. Ambas encarnan la urgencia de seguir buscando signos para entender lo inconcebible como tarea estética y humana.

Me parece irresistible plantear un contrapunto entre las dos propuestas reunidas en esta casa no habitual ni habituada a tales reuniones, pero hoy morada transitoria y sugerente de estos *Discursos Encontrados* que presenta el MACMO. Si *contrapunto* es "comparar o cotejar", según el Diccionario de la Real Academia Española, el verbo derivado y pronominal *contrapuntearse* aporta otro matiz relevante aquí: "Dicho de dos o más personas: Picarse o resentirse entre sí". Creo que "Últimas palabras", la performance en video creada por Jaio & Gorkum (2013) y "Air Discurso", la propuesta también en video de Uribe (2012) se pican y se resienten mutuamente; ellas parecen haber nacido, sin saberlo, para provocarse. Además de considerar cada obra por separado, quiero aprovechar todo lo posible su conjunción coyuntural y afortunada, su estética contrapunteada ahora y aquí en este vieja casona del más viejo Montevideo.

AIR DISCURSO DE PABLO URIBE O CÓMO EL CLAMOROSO SILENCIO DE CINCO ACTORES ES UN VIAJE CONTRA LA NOSTALGIA

En "Air Discurso", Pablo Uribe diseñó un dispositivo audiovisual casi háptico, un instrumento visual pero de vocación táctil contra la nostalgia, al menos contra la nostalgia fácil, completa, full equipped. Desarmando el recurso directo, inmediato y emotivo a aquel evento de 1983, renunciando re-pronunciarlo en el video por rostros y voces reconocibles y diestras en el emocionar fónicamente, Uribe creó un obstáculo, una barrera formidable contra el emotivismo simple. Él evitó así *maracanizar* o mejor sería decir *obelisquizar* aquel *Río de Libertad*, que podría haberse vuelto un souvenir no muy diferente de los que venden en todos los puntos turísticos del mundo. En este caso, habría sido un turismo para consumo interno o semi-interno; el primero para aquellos que fueron partícipes de ese acto a los pies del Obelisco de los Constituyentes, o que lo siguieron muy de cerca, por el relato presencial y testimonial de los que sí fueron, el otro consumo para los uruguayos que lo siguieron de lejos, desde afuera del paisito, por el motivo que fuera. En vez de encerrar el acto del 27 de noviembre de 1983 en una campana de plástico con una estampita del Obelisco adentro (en vez de la nieve artificial, podría haber tenido una micro-volanteada alusiva), hay en este "Air Discurso" de 2012 un sobresalto, al modo que concibió Brecht para su teatro épico y político el efecto de extrañamiento: ¿qué hacen estos conocidos actores teatrales moviendo su

cuerpo y su boca a veces, sin que sonido alguno, salvo su respiración sea amplificada?

¿Qué busca el animador de esta propuesta estética no fomentadora de la nostalgia, de ese dolorcito agradable en la barriga que nos conecta emocional y velozmente con un pasado perdido y añorado? La fácil o tentadora nostalgia por esa efusión cívica y anhelante de la democracia perdida hace treinta años es bloqueada; en su lugar debemos, si aceptamos la invitación visual y casi táctil de Uribe, pasear la mirada por estos cuerpos que animan el discurso de un modo insólito, inusual e inquietante. ¿A qué nos obliga o convida esta propuesta tan silenciosa y elocuente? Algo semejante hizo en este mismo territorio uruguayo y en época reciente el fotógrafo Martín Atme. Desde hace ya algunos años, él viene capturando las representaciones pictóricas y esculturales de don José Gervasio Artigas por donde quiera que las encuentre en la capital y en otras zonas del país. Y el resultado visual de ese proyecto bien podría titularse: "El prócer ya no tiene quien lo mire". Tal es la paradoja de la proliferación de artiguemas en cada espacio urbano posible en oficinas públicas y privadas, escuelas y plazas, rincones y parques. Sin tener, quizás, la voluntad expresa de disolver la memoria viva del prócer oriental, esa ubicuidad desaforada de su imagen —a menudo realizada de modo burdo, alterada por vandalismos o humorismos anónimos cuando no atacada sin piedad por el entorno natural o humano— vuelve fácil o inevitable el ignorar plácidamente lo difícil de tragar, aún mucho tiempo después que ese hombre dijo e hizo en torno a este territorio que se empecina en olvidarlo por el método extraño de la saturación icónica.

Justamente es ese efecto anestesiador lo que la obra de Pablo Uribe no permite que ocurra. O que vuelve muy improbable: no nos deja evocar aquella proclama del ’83, aquel *Woodstock* democrático y uruguayo como un *old hit* de la resistencia cultural. Embarcarnos dulce y plácidamente en el viaje de la evocación nostálgica, y decirnos a nosotros mismos con satisfacción indulgente: ¡Candeau dice cada día mejor! Y estos cinco actores lo podrían haber traído de nuevo con vigor y alegría épica de nuevo al escenario contemporáneo, en buen video. No es ese el plato que está en el menú, sin embargo. Podría haberlo sido, pero no es. Lo que encontramos —o mejor sería lo que debemos buscar en este "Air Discurso"— no es lo que el gran poeta inglés llamó “airy nothing”, la nada aérea de la imaginación humana con la que trabaja el creador literario, sino el aire extraño de

una puesta en escena política y llena de incertidumbre, hecha varias décadas después de que aquel acto ocurriese.

La obra de Uribe nos pregunta quiénes éramos entonces, quiénes nos volvimos ahora, auspiciados por ese recuerdo tan apreciado, por esa *memoria protética*, como llama una teórica del cine al recuerdo no vivido en persona, pero tantas veces contemplado en el cine que ya forma parte de la memoria personal y colectiva, un recuerdo tan intenso como si todos los uruguayos hubiéramos estado ahí, en ese festival de la política a cielo abierto, en su fase de derrame colectivo, unánime y enfervorizado. Entre otras dudas que se replantean al mirar "Air Discurso" está la pregunta sobre cómo es perder el miedo de a muchos mientras se magnetiza ese cuerpo cívico desordenado en una formación fluvial y contundente gracias a la palabra que lo interpela y lo dice como hace mucho los allí reunidos querían escucharse hablar.

Y ahora quiero ocuparme del título, del nombre oficial de esta obra de Uribe. ¿Qué es un *Air Discurso*? Ha sido construido sobre el modelo del Air Guitar, según las palabras del autor: "Basándose en las reglas del air guitar los actores pronunciarán un discurso sin palabras y sin voz, en un intento fallido por arengar a los impávidos espectadores de la sala". Me encamino entonces hacia
Wikipedia —ese saber inagotable de este tiempo— donde se nos explica que el criterio clave, y el más elusivo, para llegar a ser campeón de ese género contemporáneo des-instrumentalizado y gestual es la presencia del ejecutante sobre el escenario (*stage presence*), la cual se define como un carisma de estrella de rock, la habilidad de rockanrolear, la falta de miedo escénico, y el poder de animar a miles de escuchas; supone espectacularidad en el manejo de la guitarra (*guitar showmanship*) y otras demostraciones emocionales.

Y pienso que esta analogía es una buena pista. Las palabras que enunció con vigor y muy dueño de la escena pública y ciudadana el 27 de noviembre del '83 el actor de teatro Alberto Candeau son el preciso equivalente político y retórico de la música que brota imparable de la guitarra eléctrica de una estrella del rock and roll. Ya instalados en el siglo XXI, varias décadas más tarde, los ejecutantes de "Air Discurso" deberán reproducir, crear, inventar algo para poder pararse en la total soledad de su ejecución despojada, o más exactamente *despalabrada*, y hacerlo ante un público "impávido", como nos advierte Uribe.

Por eso aquel intento feliz de llegarle a cada uno de los feligreses laicos y devotos de ese dramatúrgico oficiante que la democracia ausente convoco en 1983 para re-consagrarla y devolverle la vida, no

puede sino ser un "intento fallido" para conmover a los visitantes del futuro que van a contemplar esa ejecución, y que deberán, lo sepan o no, juzgarla por su espectacularidad, y también por su "destreza técnica" y su "capacidad mímica", los otros dos criterios que maneja el jurado del concurso de Air guitar para consagrar al vencedor de esa justa sin instrumento, siempre según la docta Wikipedia. Los cinco grandes de la escena teatral uruguaya convocados por Uribe obtienen las más altas y parejas calificaciones en los tres criterios relevantes de un posible aunque todavía inexistente concurso de *Air Discourse*. Y paradójicamente, los cinco actores del video llegan a la escena fraguada por el artista en "Air Discurso" para fracasar silenciosamente en reproducir o en evocar la emoción plena de aquel día del siglo pasado en que se re-sacralizó el pacto unívoco de la nación demócrata en su momento de extensa agonía. Ante tanta palabra silenciada, me pregunto, ¿cómo no esforzarse por encontrarle un nuevo sentido, algo que sostenga tantos gestos aéreos, tantas miradas cargadas de intención dramática que no corresponden biunívocamente a nada concreto y verbal en el discurso original e irrepetible, que es tan irrepetible como sus circunstancias, dicho por aquel actor de la Comedia Nacional, y escrito por sus dos autores de la Política Nacional en pleno inxilio forzado?

Hay una osadía muy grande en la propuesta de Uribe, un gran atrevimiento, como decían los adultos en mi niñez y juventud a los que se salían del bien acotado perímetro normativo en lenguaje, gestos o actitud. ¿Cómo sería posible remover quirúrgicamente todas esas palabras voceadas tan teatral y épicamente por el actor clásico Candeau en la proclama del 27.11.83 ante tamaña multitud, frente a la mayor movilización en aquellos años todavía densos del plomo dictatorial ambiente? Parece que Uribe hubiese querido moverle el piso a ese discurso solemne, verborrágico o verbipleno, como si su anhelo artístico fuera hacer tambalear a aquel poderoso actor en su podio enhiesto, y dejarlo al desnudo, con su módicamente enfática mano derecha,[32] frente a toda esa gente, pero ya sin nada que decirles, con la sola y solitaria gesticulación enérgica, urgente, conminativa, pero muy a menudo opaca, hermética. ¿De qué hablan esos gestos teatrales? ¿Hablan estos actores de "Air Discurso" o sólo *aspavientan* en torno a la proclama del '83, que, según nos informa el artista, ellos podían escuchar en un dispositivo portátil mientras lo representan en

32 Según lo observó Mario Sagradini, en "Después del silencio", uno de los textos incluido en el programa de la exhibición original de "Air Discurso", Centro de Exposiciones Subte, 2012.

silencio? He aquí la pregunta, podría pensar un espectador del video de Pablo Uribe.

¿Qué es exactamente lo que hacen, lo que se les pidió que hagan, estos cinco grandes del escenario uruguayo? Su situación vital y performática me recuerda otra consigna poco usual, un mandato extraño, casi perverso de un director de cine que se instala o mejor sería decir que invade una sala de teatro completamente vacía de público. El escenario tiene apenas dos sillas, una para Eduardo Coutinho (San Pablo, 1933-2014), el director del documental "Jogo de Cena" (Brasil, 2007), la otra silla será ocupada sucesivamente por personas comunes —sólo mujeres— que han sido convocadas y elegidas para contar una historia cualquiera de su vida, y también por actrices —profesionales y amateurs, algunas muy conocidas y otras casi anónimas— que llegan allí después, para re-escenificar ese relato de vida común narrado por sus reales protagonistas. Para hacerlo las actrices deben usar las palabras ajenas y los gestos y entonación propios, hasta cierto punto. Las desviaciones y el backstage en que las actrices las comentan es una parte fundamental de ese film. Si las mujeres anónimas que convoca el documentalista brasileño Eduardo Coutinho están haciendo una auto-escenificación narrativa, pues ellas transponen en ese ámbito fantasmal —un teatro carente de público, de aplausos, y de director teatral— un relato de su pasado, no queda muy claro qué es exactamente lo que hacen las actrices que ocupan el mismo espacio más tarde.

Sin el ingrediente que justifica la puesta en escena, sin un público atento, y condenadas a ubicarse frente a la solitaria y casi silenciosa presencia del director/interlocutor, cabe preguntarse en el caso del documental "Jogo de Cena", como en el del video-performance "Air Discurso", ¿qué es exactamente lo que se les pide que preparen y que luego hagan lo mejor que puedan quienes deben actuar en el mismo lugar pero no frente al mismo personaje que las mujeres narradoras originales? En el film brasileño, el desafío es muy grande para quienes están habituadas a seguir atenta y creativamente las pautas que da un director, además de memorizar el libreto (ficcional). Normalmente, cada uno de sus gestos sobre un escenario o en un set de televisión o cine está guiado y apunta a cierto efecto o resultado pre-establecido, inclusive en el caso de la improvisación teatral. El desacomodo notorio de algunas de las actrices que registra el documental de Coutinho me hace pensar en la extrañeza e incomodidad que deben haber experimentado estos excelentes actores de teatro

uruguayos: ¿qué es exactamente lo que ellos hacen frente a la cámara y tan lejos de las tablas?

Una primera respuesta sería, tal vez, que ellos realizan la *mímica* de aquella proclama multitudinaria de 1983 en el Montevideo oprimido por el régimen de facto. ¿Vocalizan ellos las palabras ya dichas entonces sin colocar la normal vibración de las cuerdas vocales? En ese caso, lo suyo sería imitar con sus cuerpos lo que en aquel ya distante día del último cuarto del siglo XX fue voceado a todo pulmón y ante una especie de multitudinario *Woodstock* mesocrático y montevideano en 1983, por el ilustre actor de la Comedia Nacional, a la que pertenecen o pertenecían dos de los actores realizan la performance. Pero ellos han aceptado prestar su cuerpo a la propuesta estética ideada por Uribe, y guardarse toda palabra en el bolsillo del alma, no para imitar la actuación de Candeau en el podio solemne, sino para re-presentarla, para volverla a presentar en su fase no familiar, como lo describe literalmente la expresión de Freud *das Unheimliche*, algo muy conocido y próximo a lo cotidiano que se nos aparece de un modo nada familiar; por ese motivo nos causa gran extrañeza y desasosiego. Es la experiencia de soñar con algo común pero de un modo que no lo es en absoluto. Algo así, creo, les es encomendado a los actores de "Air Discurso": en vez de actuar de Candeau en el Parque Batlle leyendo la proclama destinada a decir el largo adiós a la dictadura a fines de 1983, los cinco actores de 2012 deben des-familiarizarla, tienen que re-visitar aquel discurso para dejarlo expuesto ante la mirada de otra época, ante ojos que tienen otras preocupaciones sociales y políticas.

Un juego de escena posible podría ser el adivinar qué dice cada actor cuando se lanza a todo cuerpo a recorrer física y dramáticamente esa proclama sin decirla, cuando le da cuerpo a ese discurso tan anhelado que transformó al orador único de aquel acto sin igual en una suerte de muñeco de ventrílocuo. Es verdad, como consigna una de los ensayos del catálogo de la exposición en la que "Air Discurso" se exhibió en 2012, que ese discurso anti-dictadura y pro-partidos (tradicionales?) fue redactado por dos políticos uruguayos pertenecientes a dos partido históricos, pero se me antoja que por gracia y obra del lugar y del tiempo en que fue lanzado este alud de signos de poco menos de media hora, tuvo un efecto de ventrilocuísmo: el orador elegido era un portavoz que encarnaba con prestancia y vigor lo que la multitud reunida en torno del monumento dedicado al texto que consagra la convivencia legal en todo el territorio uruguayo sentía o repetía visceral y unánimemente. Todas las voces estaban en sincronía perfecta con el aparato fonador del actor, del histrión elegido para ser del modo más literal y obvio un porta-voz, un vocero o vozarrón

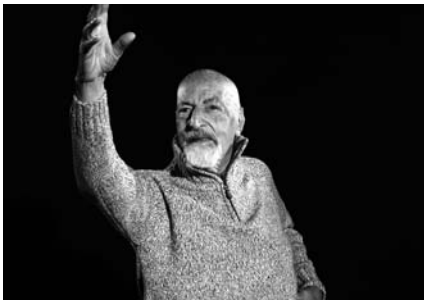
de los muchísimos que hasta ese momento no podían hablar de forma pública y masiva del hartazgo dictatorial, y que debían resignarse a pensarlo, a respirarlo en la soledad privada de sus casas, de sus más íntimos.

Pero volvamos a la pregunta clave: ¿qué es lo que hacen o lo que tratan con ahínco de *no hacer* estos cinco actores filmados en su absoluta y temeraria soledad completamente desvalijados de palabras? Digamos por lo menos lo que no hacen, o lo que tratan denodadamente de no hacer. Imagino que ellos evitan con todas sus fuerzas de incurrir en la parodia, de no caer en la mímica de dígalo con mímica; se cuidan de no reemplazar de modo absurdo a un orador Candeau parlante por un Candeau caricaturizado por gestos expresionistas, exagerados, manieristas. Pero no hay duda de que ellos arriesgan convertir tal vez de modo inevitable la épica original de 1983 en la comedia del siglo XXI, en la carnavalización de aquel acto solemne, como lo hacen las murgas o los parodistas, cuando toman una canción popular y desvirtúan su sentido primitivo para sobreponer otro muy diferente, parásito y cómico, alusivo de otro asunto transgresor. Lo único que es reproducido con exactitud es la duración de su ausencia de palabras corporeizada con pasión: "La videoinstalación tendrá la duración exacta de la proclama original (29'), repitiéndose en loop hasta el infinito." Tales es la descripción que da Pablo Uribe para la temporalidad de su obra: debe durar tanto como la palabra tomada por Candeau en nombre de todos los hasta entonces silenciados. Ese tiempo no puede ser arbitrario y es lo que más se aproxima a mimetizarse o replicar la proclama, el discurso original dicho por el actor en nombre de todos los allí reunidos en fecha electoral con flagrante ausencia de elecciones.

Y entonces vuelvo a preguntar(me): ¿qué buscan los signos silentes, silenciados de estos grandes expresores que son los cinco actores de teatro que respondieron al llamado de Pablo Uribe? Me atrevo a pensar que ellos se encuentran en un viaje incierto en pos de la piedra filosofal del buen actuar: buscan aquellos movimientos del cuerpo que consigan transmutar lo animal-expresivo-bruto en un arte o artificio-comunicativo afinado, preciso, que prescinda de palabras pero no de sentido. Muecas, tensiones musculares, puños cerrados y abiertos, brazos cruzados o lanzados al viento en el sentido más puro de grandes aspavientos, e inclusive golpes secos contra la pierna, todo eso vemos en el video. Es como si ellos buscaran una acústica corporal que suene fuerte y que diga: imi cuerpo es mi (mejor) instrumento! O mejor aún, ellos van detrás de signos que exclamen a los cuatro vientos filmados: no necesito mi voz, ni parlotear un discurso ya dicho, puedo ponérmelo a la espalda, sobre las piernas, en la punta de los dedos, para que salga rejuvenecido, purificado del verbo,

“Air discurso”
Pablo Uribe

Videoinstalación
Medidas variables
5 canales, 29´
2012



y re-parido a puro gesto, treinta años después. Parece que Uribe quisiera testear la longevidad de aquel discurso proclamado en la proximidad del espacio constituyente, casi a la sombra del Obelisco montevideano, como quien prueba la calidad de un buen vino, su *capacidad de guarda*, es decir, cuanto tiempo puedo mantenerlo en la bodega de la memoria colectiva, antes de que pierda sus valores más admirables. Y quizás este experimento *despalabrado* quiera averiguar justamente eso: ¿cuánto tiempo puede mantenerse en buenas condiciones un discurso como el del 27.11.83 sin perder su calidad, sin que se evapore lo que lo vuelve saboreable mucho tiempo después de que fuera enunciado a todo sol y delante de una enorme multitud, en una ciudad ocupada por la opresión militar.

Eso es el botín buscado, quizás, por estos histriones sin soporte verbal, tan fuertemente *despalabrizados*, y por ende reducidos a su casi pura y exclusiva motricidad no-lingüística, a la incierta aventura de buscar sin ninguna certeza de encontrar el medio justo para, sin signos verbales, comunicar con otros signos, para expresarse con eficacia sobre aquello que *no* se puede decir, cuya enunciación ha sido prohibida como consigna, y aceptada como desafío por ellos: no repetir ni reproducir lo que dijo Candeau a aquella gente que por arte y magia de la palabra y la presencia eufórica y corajuda se volvió un río libertario. ¿Qué les queda entonces a estos cinco signatarios de la escena? Inventar, des-cubrir una retórica inaugural sin código explícito o seguro, pues no está codificada y compartida por el Otro espectador, ni siquiera por ellos mismos como sus eventuales e inevitables espectadores.

¿Por qué no es completa la analogía con esa reciente forma estética y espectacular de la Air Guitar, de la guitarra imaginada, hecha a puro gesto enfático, como la vestimenta inexistente de aquel rey vano y fabulado, pero en este caso empuñada con orgullo y plena conciencia de su evidente inexistencia? De haber sido fiel a las reglas según las cuales se disfruta y disputa un evento de Air Guitar, Uribe debería haber colocado en la banda sonora de su video "Air Discurso", bien audible para el público de estos actores enmudecidos, la proclama original pronunciada por Alberto Candeau. En el primer round de un evento de guitarra aérea, el participante ejecuta gestualmente un tema de su elección que suena con fuerza durante sesenta segundos. Luego, en la siguiente prueba o round, es el jurado o uno de sus rivales el que elige la canción que será escuchada y que deberá tocar a puro dedo y cuerpo cimbreado con la mayor pasión el aero-guitarrista. Por eso, el ejecutante silente debe “improvisar” sobre esa segunda pieza musical, nos cuenta la siempre bien informada Wikipedia. Pero estos cinco actores ni siquiera cuentan con el apoyo de la banda

sonora de su trozo favorito extraído de aquella proclama del '83, o mejor aún, el soporte sonoro de la totalidad del discurso dicho por Candeau. Ellos tienen que interpretarla, que lanzarla hacia un público invisible sin otra herramienta que sus ojos, pómulos, cejas, manos y dedos, piernas y pies. Ese el único instrumental con que ellos deberán transportar la densa carga de tanto palabrerío ausente.

Lo que queda en "Air Discurso" es una evocación según la modalidad poética y japonesa *haiku* —esos versos célebres por su máxima economía semiótica— de un plato retórico fuerte de la cultura de resistencia uruguaya del siglo pasado. Haberlo oído de nuevo, tal cual fue enunciado, habría sido como escuchar y disfrutar de un *old hit*, de un viejo tema de rock o de música pop. No es otra cosa lo que con necia insistencia el público tiende a reclamar tenazmente al músico que trajo su nueva cosecha al recital. Recuerdo un par de conciertos de Bob Dylan que presencié. En esas ocasiones, el artista des-hacía los pedidos del público ofreciéndoles a cambio —aunque mejor sería decir lanzándoles con vigor e indiferencia— versiones tan diferentes de sus clásicos, tan distorsionadas que era como si no les diera nada de lo que los insistentes fans tanto querían (volver a) oír, para volver a oírse, en la época en que esas canciones se volvieron *sus* canciones. De aquel *Woodstock* en pos de la democracia perdida del '83, YouTube nos ofrece esa oportunidad para la pura y agridulce nostalgia, o para el archivista que hay en nosotros. En ese clip está la casi media hora de palabras pronunciadas con vehemencia teatral y necesaria (en aquella hora) por el actor de la Comedia Nacional, para el que quiera revivir lo que sentimos en las cercanías o en las lejanías del estrado montevideano, o simplemente para curiosear ese episodio desde una generación posterior. Por eso, mi hipótesis interpretativa es que "Air Discurso" de Pablo Uribe es la radical negación de un *old hit* político: su propuesta audiovisual opera como un antídoto contra la nostalgia, y como una invitación a viajar por la "nada aérea" de la visión ni dulce ni amarga, de algo cuyo complejo significado aún está creciendo, y cuyas consecuencias todavía inciertas forman parte de nuestro presente.

POR QUÉ SUS ÚLTIMAS PALABRAS NO LO SON NI LO PUEDEN SER: RÉQUIEM ESCÉNICO Y VOCIFERANTE PARA UN VERDUGO TAMBIÉN BANAL

Si parece difícil, y efectivamente lo es, saber a ciencia cierta qué es lo que están haciendo los actores silenciados que declaman corporalmente en "Air Discurso", hay algo en apariencia simple y directo en

la puesta en escena del video "Últimas palabras" de los artistas Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum (2013), hoy exhibido aquí en conjunción contrapuntística con el video de Pablo Uribe (2012). Pero creo que su simplicidad no es tal. Además, su sentido está irreversiblemente alterado y complicado por su co-existencia provocadora y contrapuntística con la otra obra en un mismo espacio y tiempo de exhibición. Así contrapuestos, es posible pensar en uno como una indagación estética sobre los excesos más feroces de la dictadura encarnados en una persona emblemática, y en el otro como el lento y trabajoso camino hacia la superación de ese estado anómalo de cosas.

Ambos videos usan el teatro para lograr sus fines. "Air Discurso" desnuda la palabra política y plena hasta reducirla a su mínima expresión, al multiplicar por cinco actores enmudecidos y solitarios lo que uno solo dijo a toda voz ante una multitud fervorosa. "Últimas palabras" ficcionaliza mediante dos actores el discurso efectivamente pronunciado por quien encarnó como nadie la acción represiva y despiadada del Estado dictatorial argentino, en el último tercio del siglo pasado. Para hacerlo, esta obra audiovisual rellena con gran esmero en vez de despojar cada inflexión posible de lo realmente dicho, para que las palabras escritas y pronunciadas como alegato de (auto) defensa en su juicio por el llamado *Ángel Rubio de la Muerte*, el marino Alfredo Astiz, lleguen a transmitir el máximo poder persuasivo, la mayor carga emotiva posible. Emparentadas y antitéticas, estas dos obras nos hablan de algo similar: para comprender el significado de un episodio histórico complejo y relativamente reciente, ni la apacible nostalgia que nos induce a vernos siempre mejores en tiempos pasados, ni la violenta visión del otro como un monstruo odiado a extirpar del presente son las mejores vías. Por eso vale la pena detenerse y volver a contemplar lo que, a primera vista, parece un planteo estético sencillo, pero que es tan cargado de múltiples e inciertos sentidos como su acompañante audiovisual en este lugar de Montevideo que los alberga hoy.

Para llevar a cabo mi tarea interpretativa encuentro útil la existencia de un clip en YouTube cuyo título incluye la frase que sirve de título al video de Jaio & Gorkum: “Astiz últimas palabras en el juicio oral en que se lo juzga”. Se trata de un fragmento de un registro de la TV pública argentina de octubre de 2011, que fue emitido en vivo, según lo indica un logotipo en el ángulo superior derecho de la imagen. Dura poco más de tres minutos, y no ofrece lo que su título anuncia: no son los signos verbales definitivos o finales de Alfredo Astiz durante el

juicio que se le hizo por crímenes de lesa humanidad, sino apenas una parte de su extenso discurso. Varias son las sorpresas que nos depara ese breve video documental del alegato escrito y pronunciado en ese juicio por el acusado Astiz. Él no sólo viste y habla como alguien de la clase media, educado y elegante, sino que él ha venido pertrechado con láminas transparentes donde anotó a mano los diversos segmentos de su alegato. Con ese ancestro del Power Point que él reclama sea colocado en el proyector en varias ocasiones a algún funcionario del juzgado, el acusado pretende volver más didáctica, y tal vez más persuasiva, su presentación ante el juez. Algunos de los puntos que él ha escrito a mano en su lista de secciones son utilizados como divisiones en el video de Jaio & Gorkum: "Falsa legalidad de los juicios", "Terrorismo Judicial".

Cabe preguntarse entonces: ¿cómo definir lo que vemos y oímos en esta performance actoral basada en un documento real? No es una parodia, ni tampoco una imitación o mímica de la performance judicial de Alfredo Astiz en octubre de 2011, según se la puede apreciar en su totalidad en varios videos disponibles en YouTube. Si "Últimas Palabras" no reproduce con fidelidad ni tampoco se burla de lo que dijo Astiz, qué hace entonces esta obra con respecto al original, con esa pieza de oratoria jurídica del reiterado e impenitente violador de los derechos humanos? "Últimas palabras" explota o amplifica la retórica implícita, menguada por la clase social y por el temperamento arrogante del acusado. La obra de Jaio & Gorkum nos da acceso a un imaginario *backstage*, a los fantaseados bastidores y preparativos de una versión aumentada y mejorada del casi monótono testimonio del real e histórico protagonista de esos inauditos crímenes perpetrados por el Estado a través de este ejecutante impertérrito y emblemático, uno de los rostros más conocidos de la guerra sucia en Argentina.

Ironía y sarcasmo sin grandilocuencia son los únicos y módicos aderezos retóricos que emplea el real Astiz, mientras que el Astiz-personificado recibe una batería completa de marcaciones detalladas y sensatas sobre cómo armar una exposición que sea capaz de expresar con el cuerpo y la voz toda la indignación y el atropello infame que se estaría cometiendo contra su inocente persona, según lo afirman sus indignadas palabras. Junto con la mayoría de los films que se distribuyen hoy en formato DVD, el espectador ya espera recibir además del film deseado una yapa audiovisual: el obsequio consiste en aquello que en la película no se ve ni se debe ver, me refiero a la cocina de esa filmación. Hoy podemos ver cómo se llegó a producir algunos de los

efectos visuales y emocionales del film acabado, junto con la inevitable imperfección humana que arruina una toma, pero que se convierte en humor involuntario. En el caso de "Últimas Palabras", nos convertimos en testigos de cómo dos actores —el que encarna a Astiz, trajeado y discreto, y el otro que personifica a su instructor dramático y retórico— representan con realismo un esfuerzo muy minucioso y entusiasta por darle más llegada y mayor persuasión al alegato real y muy poco emocionante de Astiz en octubre de 2011.

Desde el inicio, ambos protagonistas tienen en sus manos la transcripción del discurso efectivamente pronunciado por el ex capitán de marina de la ESMA. En esto hay una estricta coincidencia con el original, ya que el acusado lee las hojas que él mismo, suponemos, escribió en su defensa. Si en "Air Discurso" contemplamos el esqueleto físico o el soporte anatómico de las palabras efectivamente pronunciadas por el actor Candeau en esa casi-fecha-patria uruguaya del 27.11.1983, pero despojado de aquellos signos, en "Últimas Palabras" observamos sorprendidos la minuciosa y exhaustiva ornamentación de un discurso sórdido, inverosímil, que aspira a presentar a quien lo enuncia como una víctima injusta de las circunstancias, de la Historia, que ahora le es adversa. Lo que en el video de Uribe es escasez minimalista, llamativa ausencia de esos signos tan cargados de historia, en el video de Jaio y Gorkum es sobreabundancia melodramática. En francés 'ensayo' se dice 'répétition', y en eso precisamente consiste la trama del video "Últimas Palabras": infatigable y compenetrado totalmente con su rol, el instructor/director escénico marca y vuelve a marcar lo que a menudo sin éxito intenta llevar a cabo su dirigido frente a un micrófono de pie, en una sala de paredes blancas, sin nada que distinga ese espacio de cualquier otro, un auténtico espacio de ensayo. El Astiz-actor se comporta como un obediente y esmerado alumno: una y otra vez, casi sin chistar, él lo intenta de nuevo, repite las frases, y busca sin casi darse tregua el matiz gestual y fónico que le exige el director de esta obra inexistente durante casi media hora. Cuando el Astiz-actor no lo consigue, él se excusa, y para ello menciona lo muy reciente de su contacto con el texto (del otro). Como con el diálogo entre orador y director, allí aparece una brecha clave en relación a la pieza original: el Astiz real habla (lee) sobre su real indignación por la injusticia que considera que se están cometiendo en su contra, pues, en su opinión, se están violando todas las normas jurídicas. Aunque no lo menciona, podemos decir que para el Astiz de carne y hueso, se trataría de un juicio como aquellos orquestados por Stalin: apenas una farsa, un espectáculo anti-consti-

tucional amparado por los excesos de la reconquistada democracia en su país. Por eso, en un momento del alegato, el Astiz-real se encarga de repartir un ejemplar ejemplarizante de la Constitución argentina para que le sea entregado al Juez de la Suprema Corte.

En la obra aquí exhibida, hay un actor que hace de otro actor cuya misión es crear un personaje (histórico) y dotarlo de suficiente verosimilitud. Para ello, él deberá acompasar su respiración, afectividad y gestualidad a las intenciones discursivas que el instructor escénico se encarga de descifrar y de transmitirle, siempre con el texto (de Astiz) en la mano y bajo la mirada muy atenta del otro. A veces, el entusiasmo es tan grande, que el instructor dramático abandona su asiento, para erguirse y mostrarle con la mayor iconicidad gestual posible al actor-Astiz, el mejor modo de expresar eso que él quiere que muestre y demuestre en su alegato de auto-defensa: "Eso es lo que yo quiero marcar: 'ilegitimidad' del mismo (del juicio), eso es lo que yo quiero marcar!" le repite enfervorizado al otro, que lo escucha atento y respetuoso. Se trata de una exégesis muy cuidada de esas palabras, para que ningún matiz de lo escrito por el Astiz-real esté ausente de la escena que ensaya el Astiz-ficticio.

En la totalidad de lo filmado para "Últimas Palabras" sólo parece haber lugar para ese esfuerzo denodado por salvar a Alfredo Astiz mediante la articulación justa, exacta y emocionada de sus signos. Por eso nada objetan los actores, ni los dos artistas responsables de este video, quienes también forman parte de la filmación, en relación a lo inmoral o a lo flagrantemente perverso de la argumentación real en la que se basa esta obra. "Hacé de cuenta que nosotros tres somos el tribunal", le explica con tono didáctico y reasegurador el instructor al Astiz-actor, en un momento del video. Alude así a los dos artistas que por breves momentos se vuelven visibles, y que así forman parte de la escena, aunque no hablen, como un *backstage* de este *backstage*. Lo suyo se limita a colaborar en esta curiosa puesta en escena de lo que el acusado y luego condenado de carne y hueso puso en palabras y enunció como defensa última de su actuación criminal y culpable.

Entonces tal vez no sea equivocado describir esta *no* parodia y *no* mímica del acto original como siendo vecina o pariente cercana del proceso estético que convierte un episodio histórico o un libro de ese género en una película de Hollywood. No le alcanza al cine comercial con apenas representar de un modo más o menos fiel los hechos acaecidos encarnándolos en actores y ubicándolos en un entorno adecuado. Cada personaje del film debe volverse inolvidable, y para lograrlo,

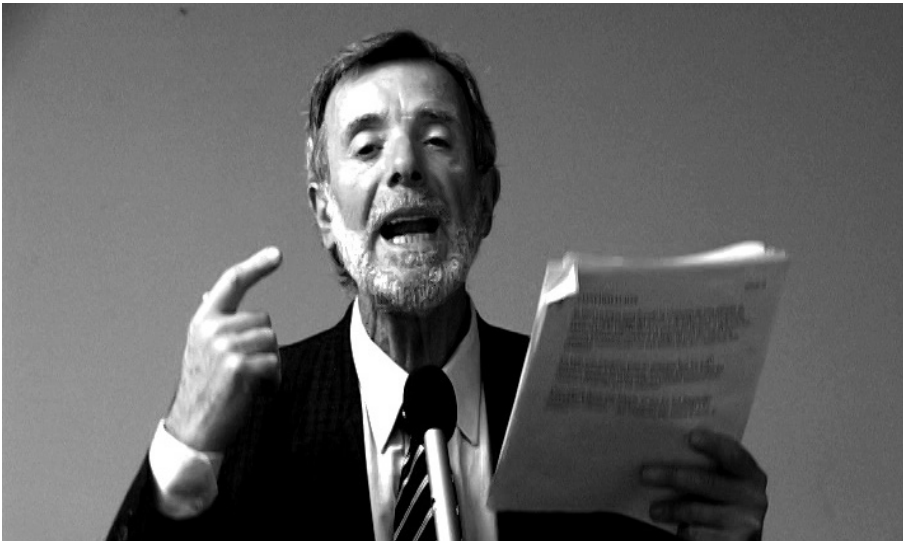
sus signos son realzados de forma hiperbólica con sus cuerpos, con la música de fondo y con el escenario. Todo en el film debe amplificar al máximo cada instante de lo narrado o expuesto para que la mera realidad fáctica de lo acontecido se convierta en una excursión emocionante a todo color y sonido, con la ventaja que brinda el primerísimo primer plano, encargado de amplificar emociones y silencios. De eso precisamente trata la singular lección de oratoria que pone en escena el video "Últimas Palabras".

Si aceptamos que está en juego ese recurso típico de la adaptación comercial de una obra documental en un animado film ficcional, la obra de Jaio & Gorkum podría verse, al igual que la de Uribe en "Air Discurso", como siendo heredera de la estética brechtiana: en ella se busca una especie de normalización estética de lo anómalo social, para recuperar la sensación anímica y física de la transgresión política organizada en los crímenes cometidos por Astiz. Des-singularizarlo para poner en escena el pensamiento político que vuelve a un criminal como Astiz un funcionario estatal modelo, inclusive admirable por su desempeño inhumano. Ese intento nos obliga, con la fuerza de un golpe en pleno rostro a mirar detenidamente, para entender de nuevo, qué es lo que está diciendo y haciendo el Astiz-real, gracias al distanciamiento a dos actores, del Astiz-actuado y del que lo dirige. El *backstage* así inventado por Jaio & Gorkum nos permite seguir de modo minucioso y atónito las alternativas de la argumentación del criminal Astiz, como si lo que está ocurriendo ante nuestros ojos fuera algo ficticio, parte de un film de Hollywood o de una pieza teatral basada en la historia reciente. Pensemos, por ejemplo, en una obra de teatro que pusiera en escena los bastidores del juicio histórico de Adolf Eichmann, y que nos mostrase cómo podría haber sido la interacción privada, de bastidores, entre el jerarca nazi y su defensor, el abogado alemán Dr. Servatius, durante el juicio en Jerusalén. En todo momento, las marcaciones y críticas recurrentes al modo de decir y de moverse, mientras lee o procura decir sin leer su alegato, que le hace el muy atento y eficaz Instructor/Mario Persovksy (uno de los actores), a Astiz/Ramón Bustos (el otro actor de "Últimas Palabras") incrementan al máximo la carga retórica potencial del discurso efectivamente pronunciado por el acusado, que fue condenado a cadena perpetua en el juicio por crímenes de lesa humanidad.

Pasamos así de la natural indignación al asombro minucioso que llega con la meditación sobre la naturaleza de los signos escritos y dichos por Astiz. Un momento culminante en la lección del buen

“Últimas palabras”
Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum

Videoinstalación
Fotograma de la obra
1 canal, 29’18’’
2013



orador acusado ocurre cuando el instructor le explica al Astiz-actor que su mano derecha inerte, inexpresiva, caída al costado del cuerpo, debe convertirse en un arma gestual formidable con la que empujar las palabras hasta que adquieran su sentido pleno. Y sin duda la palabra vedette, el signo verbal más importante por su frecuencia e intensidad en todo el video "Últimas Palabras", y también en la performance histórica del Astiz-real es "ilegítimamente". Por su uso constante, el marino la convierte en un epíteto que procura descalificar y denunciar el proceso mismo en el cual se lo está juzgando, y también la valoración de su actuación en la ESMA como infiltrado, torturador, secuestrador, en fin, como el autor reconocido de bárbaros crímenes contra ciudadanos argentinos y extranjeros. De ese signo verbal tantas veces empleado es que parece pender todo el alegato del Astiz fáctico, y en él pone gran hincapié el director de escena, porque en poder transmitirlo con emotividad y auténtico desprecio le va la vida, la libertad, y el (imposible) veredicto favorable al acusado. Surge así una extraña y oscura comicidad, parte del efecto de extrañamiento imaginado por Brecht, al presenciar cómo el instructor intenta potenciar al máximo el uso tonal y gestual del signo favorito del Astiz-real, que el Astiz-actor no parece manejar adecuadamente. Este ir y venir en torno a ese signo hace que el debate sobre la legitimidad y su antítesis ocupe el centro del video "Últimas Palabras:" ¿quién decide lo que es y lo que no es legítimo en un Estado? ¿Quién determina que el bárbaro secuestro y asesinato sea un acto heroico en un momento y un crimen de lesa humanidad en el otro? Son algunas de las valiosas interrogantes que el dispositivo dramático del video habilita.

Un aspecto central de la argumentación que desarrolla Hanna Arendt en su célebre informe testimonial "Eichmann en Jerusalén" (1964) es su conclusión de que cuanto más grandioso era el aparato justiciero montado por el estado israelí para juzgar a Eichmann, y al mismo tiempo impartir una lección histórica de justicia al mundo entero, "más pálido y fantasmal se volvía la figura en la caja de vidrio". De esto trata el polémico subtítulo y discusión de la filósofa alemana: "Un reporte sobre la banalidad del mal". Evitar ese resultado insatisfactorio podría ser un modo de concebir el objetivo aparente del instructor de oratoria en el video de Jaio & Gorkum. ¿Cómo volver histriónicamente más memorable el monótono discurso que el Astiz real se limita a leer con arrogancia irónica, es cierto, pero casi sin apartar sus ojos del papel? Un discurso que él ha debido escribir con no pocas dificultades prácticas, se queja el acusado, pues él no tuvo las condiciones materia-

les adecuadas para hacerlo en su reclusión. Indiferente a esos detalles de lo real, el video tematiza un dilema típico de todo orador: o leer y no dejar de decir nada de lo preparado fuera del podio con gran esmero, o decir sin apuntes, mirando al público, y producir una impresión afectiva mayor, pero arriesgarse a dejar por el camino muchas de las palabras escritas para ese destinatario.

Quiero apuntar otra feliz coincidencia entre las dos obras aquí reunidas para su contemplación en un productivo contrapunto. Frente al discurso tan seriamente enunciado por el real Astiz en el video clip que lleva en su nombre el del video performance de Jaio & Gorkum, cabe afirmar que el acusado hace su perorata "en un intento fallido por arengar a los impávidos espectadores de la sala" de su juicio. Estas son las palabras que usó Pablo Uribe en la descripción de su obra "Air Discurso", para imaginar a los destinatarios del discurso mudo de los cinco actores enmudecidos que la protagonizan. Esas palabras del autor sirven a la perfección para describir el muy real público de Astiz durante el juicio televisado. Cuando la cámara de la Televisión Pública se pasea la sala del juzgado, vemos a algunos espectadores, y el término que mejor describe su reacción ante las palabras de Astiz es 'impavidez'. Nada de lo que proclama con calma indignación de clase media, muy poco afín al aspecto imaginado de un asesino despiadado a sueldo público, de un funcionario de un Estado en su fase autoritaria y letal, consigue conmover a quienes lo escuchan en la sala del juicio. El ensayo teatral con director escénico concienzudo ideado para "Últimas Palabras" tendría como fin aparente el romper con esa impavidez que describe Pablo Uribe para el público de sus propios ejecutantes de un discurso que, en su momento, tuvo como audiencia a cientos de miles de emocionados ciudadanos, es decir, y que produjo lo opuesto a la impavidez que él anuncia para su re-actuación del pasado de 1983, en 2012. Pero es obvio que el video de Jaio & Gorkum no es un manual dramatúrgico para criminales de Estado enjuiciados. Su finalidad es otra; se trata de escuchar lo que Astiz dijo como por vez primera, de dejar que esos signos tan sobriamente elegidos y combinados por el acusado revelen mucho más de lo que el marino de la ESMA quiso decir en esa ocasión.

Hay una frase en el alegato que creo es clave para comprender la propuesta. Ella ocurre cuando Astiz ataca a la "ilegítima fiscalía", y para ello denuncia el estilo de su desempeño como "una sobreactuación que pretendía ser graciosa e irónica, pero que se convertía en penosa". Esa descripción describe algo central en la propuesta estética de "Últimas

Palabras": no se trata exactamente de 'sobreactuar', pero sí de exponer, de volver visible cuanto de actuación, de teatralidad política hay en el esfuerzo final de quien está a punto de ser condenado, cuando escoge sus adjetivos y sustantivos para demostrar su más completa inocencia, y la culpabilidad de los verdaderos terroristas. Eso es algo que, él afirma indignado, ha sido escamoteado en época de democracia y de caos legal disimulado. La supuesta sobreactuación del fiscal, la de los querellantes, en fin, la de todos los actores institucionales responsables por ese juicio, es reformulada en la post-actuación de los dos actores del video. Representar física y anímicamente los excesos de un Estado en su modalidad autoritaria y discursiva es uno de los efectos buscados por esta escenificación que convierte por unos minutos en ficción política lo que ocurrió en la vida real del colectivo, para que podamos regresar a ella con una comprensión diferente de lo que allí pasó.

Detrás de las múltiples falacias del alegato de Astiz, brilla con insolencia la convicción firme del acusado de que lo suyo no puede ser calificado de delito, pues como sostuvo Eichmann para su tarea de eficaz burócrata nazi, lo suyo debe estar protegido por el carácter especial o excepcional de aquellos tiempos de guerra interna o "sucia", como se la llamó, en el caso argentino. Astiz dice que él debería ser juzgado por un tribunal de sus pares, como ocurre con un médico, cuando se lo acusa de una mala práctica. Asociamos con el comportamiento militar y dictatorial de los años de plomo en la región no un hablar persuasivo o correcto, convencional y educado, sino un actuar mudo, brutal y seco como los golpes, infame como las descargas de picana y todas las otras formas de amedrentamiento y de sometimiento físico más allá del umbral del dolor propias del Estado terrorista. Por eso, hay algo de escandaloso y siniestro en la corrección lingüística, en los buenos modales que exhibe Astiz, en el aspecto sobrio y medido de quien fuera el asesino desmedido de muchos inocentes bajo el amparo de un Estado enloquecido. Ayudarnos a entender que esa tesitura mesocrática, mesurada también forma parte del accionar ultra-violento de una dictadura es uno de los efectos posibles de "Últimas Palabras". El título también sugiere por negación que esas palabras nunca pueden ser (las) últimas, porque los hechos en su opaca densidad se resisten, e insisten en exceder nuestras siempre insuficientes y apuradas explicaciones coyunturales. Los signos verbales que proponemos como definitivos, como últimos, son apenas aquello que una época ha encontrado a duras penas para poder seguir adelante. Sin el esfuerzo colectivo y continuo de entender lo muy oscuro que nos pasó, existe siempre el riesgo de que bajo alguna otra forma eso vuelva

a ocurrir. De esto trata, entre otras cosas, la estética inusual del video de Jaio & Gorkum.

ALGUNOS SIGNOS NO FINALES PARA DEJAR ABIERTA LA MIRADA...

¿Qué nos queda entonces como saldo estético y sígnico de la extraña confrontación de un derrame inútil de palabras, de una logorrea siniestra, y de un silencio a cinco cuerpos que también lo es? Ambas ocasiones, la re-escenificación silenciada de la Consagración de la Primavera Demócrata, en un lejano noviembre del siglo XX, y la re-escenificación amplificada de la (auto-) Justificación de un Criminal de la Guerra Sucia, son caminos abiertos para pensar en el presente sobre un pasado que no se termina limpiamente, que tiene todavía mucho por explorar. Ambos dispositivos audiovisuales, el de Uribe por lítote, disminuyendo para agrandar, y el de Jaio & Gorkum por hipérbole, magnificando para reducir a su mínima expresión, representan creativamente la respiración de la política en tiempos de su agonía. Ambos videos encontraron formas expresivas y contundentes de darle "a la nada aérea una habitación local y un nombre" (Shakespeare en "Sueño de una noche de verano").

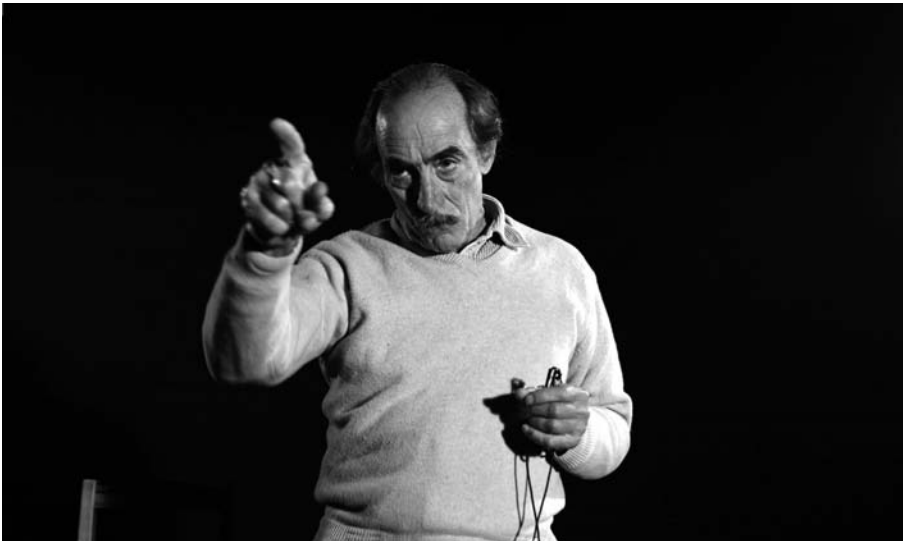
¿Qué tiene la representación callada de ese festival bautizado luego como el "Río de Libertad", y celebrado en plena dictadura, en medio de la capital de la nación que la sufre, en común con el ensayo interminable y grotesco de un personaje de las fuerzas tenebrosas que parece encarnar como nadie lo más atroz del accionar encubierto y sanguinario del Estado? Son dos instancias poderosas para pensar la política desde el arte, el arte como acción política tan valiosa y tan fuerte como cualquier ejemplo real del *Earth Discurso*, si puedo designar así, como un 'discurso terreno', cualquier instancia de la toma de palabra sonora y concreta por parte de un político real que ejercita su instrumento favorito, cuando ocupa el espacio del habla pública, de la oratoria persuasiva, que es inseparable de la democracia en cuanto práctica semiótica.

Quizás pocas cosas demuestren mejor qué es la democracia que el derecho que tiene un violador flagrante y reiterado de los derechos humanos, de comunicar con lujo de argumentos y de transparencias proyectadas en la sala del juzgado todo lo que él desea decir, como se puede observar en el video que documenta su alegato completo. Y así puede Astiz explayarse una y otra vez sobre la supuesta "ilegitimidad" e injusticia flagrante cometidas contra quien se limitó a cumplir órdenes y se encargó con valentía de combatir contra el terrorismo, según la visión

que el ex marino de la ESMA ofrece de su propio desempeño. Como dos respuestas desde el arte hay en esta sala hoy la representación de un silencio corporeizado con vigor y maestría a cargo de cinco actores; éste se enfrenta a la representación de un derrame verbal actuado también admirablemente por otros dos actores. Ambas obras ponen en escena la pasión de lo político, el examen dramático y vivencial de lo que pasó, no como tentativa de dar una explicación definitiva —tarea ésta reservada a historiadores y politólogos— sino como una exploración imaginativa de lo que significa el existir en dictadura para quienes lo vivieron y sufrieron en carne propia, o a través del testimonio de los sobrevivientes de esos años de plomo y de silencio forzado.

“Air discurso”
Pablo Uribe

Videoinstalación
Medidas variables
5 canales, 29´
2012



ENSAYOS

UN ENSAYO DE INTERPRETACIONES INADECUADAS. EL JUICIO POLÍTICO COMO ARTEFACTO CULTURAL

IRATXE JAIO Y KLAAS VAN GORKUM

"Proceda", ordenó el recién nombrado presidente de Argentina Néstor Kirchner. Era el 24 de marzo de 2004, y una audiencia de ministros, militares de alto rango y periodistas observaron a un oficial uniformado subiendo una escalera apoyada en la pared de la galería de la Academia Militar. Los flashes de las cámaras de fotos saltaban, mientras bajaba los retratos oficiales del general Videla y el general Bignone casi veinte años después de la caída de su violento régimen. Fue un gesto cargado de simbolismo, que indicó la intención de romper con las anteriores instituciones y políticas que fracasaron en abordar el persistente legado de la junta militar.

Hacía sólo dos años, en el pico de la crisis económica de Argentina, las calles se habían llenado con gente clamando "¡Que se vayan todos!". A golpe de cacerolazos y quema de bancos, se llegaron a cambiar cuatro presidentes en menos de tres semanas. Se estaba reconstituyendo el poder popular fuera de la tradicional política de partidos, en forma de asambleas de barrios, colectivos de artistas, clubes de trueque y fábricas ocupadas.

Kirchner había sido electo con apenas un 22% de los votos y tuvo que afrontar la difícil tarea de recuperar la credibilidad del Estado. Al hacer bajar los retratos, demostró que estaba dispuesto a desmantelar al establishment y a enfrentarse a los poderosos actores que lo controlaban entre bastidores. Antes de que finalizase su candidatura, el presidente purgó las fuerzas armadas y policiales, procesó a jueces de la Corte Suprema por corrupción, y anuló las dos infames leyes que protegían a los infractores de derechos humanos durante la dictadura.

Se estaba poniendo en marcha un proceso histórico. Pero entender plenamente el funcionamiento de este momento sería como abrir la tapa de un reloj, y descubrir un complejo mecanismo de movimientos contradictorios escondido bajo la directa lógica del tic-tac de las manecillas giratorias.

Todavía tendrían que pasar varios años antes de que Alfredo Astiz se sentara en el banquillo de un tribunal y escuchase al juez sentenciándolo a cadena perpetua por crímenes contra la humanidad. Conocido como el *Ángel Rubio de la Muerte*, este ex capitán de la Armada participó en el secuestro, tortura y desaparición de disidentes del gobierno dictatorial. Además participó en vuelos de la muerte y crímenes perpetrados en la Escuela de Mecánica de la Armada. El juicio acabó con años de impunidad que disfrutó gracias a las Leyes de Amnistía.

En su alegato final, un agrio manifiesto que tardó horas en leer, Astiz no mostró ninguna intención de atenuar sus crímenes, ni de declararse inocente. En un giro teatral de la situación, se describió a sí mismo

como un héroe militar perseguido por acatar órdenes y cuestionó la legitimidad de la querella. Con un siniestro llamamiento a la historia, advirtió a los jueces de que en el futuro ellos mismos serían juzgados, denunciando el proceso como un juicio político.

Jacques Vergès, un abogado francés conocido por defender a los llamados terroristas y criminales de guerra, hubiera identificado esto como una "defensa de ruptura". Este fue en 1987 el planteamiento central de su defensa a favor de Klaus Barbie, un viejo nazi juzgado por tortura y asesinato perpetrado como miembro de la Gestapo en Lyon (Francia). En vez de tratar de demostrar la inocencia de Barbie, o de reducir la sentencia, la estrategia legal de Vergès consistió en desafiar la legalidad y moralidad del Estado que lo acusaba.

Su maniobra podría considerarse como una especie de crítica inmanente, en el sentido de que no se formula desde una posición normativa externa. Aceptando la pretensión de objetividad, neutralidad y universalidad de la ley, el abogado aspiraba a colapsar el marco institucional bajo la presión de sus propios principios morales, al exponer sus contradicciones e hipocresía desde dentro. En dramáticos discursos dirigidos al mismo tiempo al tribunal y a los medios, Vergès condujo con consistencia la atención hacia la colaboración de Francia en la implementación de la Solución Final y el brutal legado de tortura y contra-terrismo durante la guerra de Algeria.

La estrategia no eximió a su cliente de la sentencia a cadena perpetua. No obstante, llegó a perturbar con éxito la narrativa dominante del juicio, que se esperaba que se convirtiera en un triunfo fácil para el fiscal, y en un tributo al sufrimiento y resistencia heroica de los franceses bajo la ocupación nazi. Con su crítica al imperialismo occidental, Jacques Vergès logró reconfigurar la naturaleza histórica y didáctica del juicio, y confrontar a los franceses con una parte de su pasado hasta entonces reprimido.

El abogado comparaba a menudo al sistema judicial con el teatro. Entendió que hay una lógica performativa en la naturaleza de la ley causada por la fundamental indeterminación de los discursos legales. Esto le permitió convertir el juicio político utilizado como un mero instrumento de poder en un artefacto cultural capaz de provocar una reflexión pública sobre normas hegemónicas y de cambiar la ley misma. "Un juicio es un lugar de metamorfosis," solía decir, "Juana de Arco no hubiera sido santificada sin su juicio".

En 2013, recibimos una beca holandesa para participar en el programa de residencias de LIPAC, Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas en Buenos Aires. Durante nuestra estancia, mientras inves-

tigábamos sobre la historia reciente de Argentina, llegó a nuestras manos una transcripción del alegato final que Astiz leyó en su juicio y con el que decidimos llevar a cabo un experimento forense. Contratamos a un actor para que leyera el texto ante un instructor de oratoria que le guiara para exprimir todo su potencial retórico. El actor no había leído el alegato con anterioridad y el instructor fue riguroso e implacable con su alumno. Lo que tuvo lugar entre los dos fue un fascinante juego de poder mientras el actor se transformaba en el carácter impositivo que estaba interpretando.

El vídeo resultante, titulado "Últimas Palabras", debería ser visto como un caso de estudio: un análisis del discurso de Alfredo Astiz como una expresión de las relaciones de poder en la sociedad. No aspira a resolver la antitética relación entre el ex comandante y la democracia constitucional en la que fue condenado, ni tampoco presenta a su audiencia una posición moral clara. Deja que los espectadores naveguen entre las contradicciones internas del vídeo, convirtiendo cada pase en una repetición performativa de la ceremonia del juicio.

Sin embargo, hay cierta predisposición a leer el trabajo como una crítica cuando se muestra entre las paredes consagradas de las instituciones culturales y académicas. Pero ¿cómo lo percibiría un simpatizante del antiguo régimen militar, por ejemplo? ¿Podría ser interpretado como una vindicación de Alfredo Astiz y apropiado para una agenda política reaccionaria?

Justo unos días antes de partir de Argentina y de forma inesperada, se nos presentó la oportunidad de poner esto a prueba tras una invitación del embajador holandés. Habiendo oído sobre el éxito del vídeo en el estreno, nos citó para presentar el trabajo frente al personal de la embajada y sus invitados. Diplomáticos, secretariado y un número de señores trajeados impecablemente, banqueros y ejecutivos, magnates de los negocios, se reunieron alrededor de la mesa.

Entre las cabezas giradas hacia la pantalla, se encontraba la de un hombre argentino asintiendo con entusiasmo a los argumentos del testimonio del actor-acusado. A medida que el vídeo avanzaba, sin embargo, su cara empezó a ensombrecerse. Para cuando aparecieron los créditos finales, parecía no poder contener su indignación.

El señor, que trabaja en la Sección de Asuntos Consulares de la Embajada de los Países Bajos, nos hizo saber también que era un antiguo oficial de la armada, un amigo personal de Astiz. Había seguido el juicio real con mucha atención con sus antiguos colegas. Luego señaló enfadado a la pantalla manifestando que podía haber sido él mismo el que se

sentaba en el banquillo. Si hubiese recibido órdenes de infiltrarse en las organizaciones de derechos humanos, lo hubiera hecho inmediatamente y sin titubear.

Los diplomáticos y ejecutivos se hicieron los locos, pero debían de estar al tanto de cómo en 1977, Astiz se había hecho pasar como una víctima de la represión para ganarse la confianza de la Asociación de Madres de Plaza de Mayo. Poco después, doce activistas, incluidas las fundadoras de la organización, serían secuestradas. Nunca se las volvió a ver con vida.

El ex militar declaró que se sentía violentado por el vídeo. Estaba ofendido por la irreverencia del instructor de oratoria cuando inducía al actor a "sobreactuar" el papel. La performance era inadecuada, según él, ya que fracasaba al capturar la digna y solemne compostura con la que Astiz, un hombre con disciplina y honor militar, había realizado su alegato. Luego empezó a maldecir la interferencia extranjera, mencionando a los franceses que para empezar, habían sido los que habían puesto en marcha el caso contra Astiz, y recurriendo a su conducta en la guerra de Algeria, realizó una sorprendente caricatura de la defensa de ruptura de Vergès.

Un señor holandés lo interrumpió entonces, anunciando que el vídeo no iba a poder ser mostrado de nuevo en Argentina. "Los argentinos simplemente no estan preparados", declaró con un absoluto paternalismo condescendiente. El embajador comenzó a preguntarnos sobre quiénes financiaban nuestra estancia en Buenos Aires, y sobre si estos estaban al tanto de lo que habíamos hecho. La reunión finalizó, y nuestra audiencia salió apresurada hacia las oficinas. Ya en la puerta, el hombre que había recomendado contra futuros visionados del vídeo nos preguntó si no estábamos preocupados de que nos fueran a detener en el aeropuerto de Holanda por tener el vídeo en nuestras manos.

Era una broma, suponemos, aunque bastante fuera de lugar, en contraste con los esfuerzos con que se está investigando actualmente en Argentina las fechorias del antiguo régimen militar. Recientemente por ejemplo, había sido encontrada la lista negra en la que el régimen clasificaba a artistas e intelectuales en una escala de F1 a F4 según la amenaza que suponían para el Estado. Lo que nos muestra el episodio de la Embajada, es que incluso en las llamadas ilustradas democracias occidentales, los valores como libertades civiles y políticas no son logros irrevocables, y que están constantemente sujetos a la influencia de intereses opuestos.

El 30 de abril de 2013, un día antes de que partiéramos hacia Argentina, miles de personas vestidas de naranja, el color de la Casa Real

Holandesa, habían abarrotado la plaza frente al palacio real en Ámsterdam para atisbar a su nuevo rey coronado ese mismo día. A los pocos manifestantes que sostenían pancartas contra la monarquía se los había llevado ya la policía, para ser liberados pronto, después de las celebraciones, con la excusa de que habían sido arrestados por un "malentendido" en la cadena de mando.

Un fuerte vitoreo atravesó la plaza cuando por fin el nuevo rey salió al balcón con su esposa, Máxima Zorreguieta, y sus tres hijas. El monarca lanzó una mirada tras la dorada balaustrada y saludó a la exaltada multitud. La controversia sobre su matrimonio con una banquera inversora argentina, cuyo padre había sido ministro de Videla, parecía distante en los recuerdos. La justicia holandesa ya había rechazado tramitar una denuncia contra Jorge Zorreguieta presentada por dos abogados representantes de familiares de desaparecidos en su departamento durante el régimen militar.

Para cuando nuestro avión aterrizaba en los Países Bajos tres meses después, Máxima ya se había establecido como figura pública. Las instituciones de arte, que han visto sus presupuestos recortados por el nuevo gobierno de derechas, parecen esperar beneficiarse de la popularidad sin precedentes de la Reina, invitándola a inaugurar exposiciones y a conceder premios, convirtiéndola en una especie de patrona de las artes. ¿A qué coste? Nos preguntamos en el hall de llegadas del aeropuerto, mientras escuchamos el traqueteo del mecanismo de la cinta transportadora, esperando a que nuestro equipaje acabe apareciendo detrás de las cortinas.

TACITUM VIVIT SUB PECTORE VULNUS

GEORGINA TORELLO

Compatriotas, proclamemos bien alto y todos juntos, para que nuestro grito rasgue el firmamento y resuene de un confín a otro del terruño, de modo que ningún sordo de esos que no quiere oír diga que no lo escuchó: ...
Proclama del Obelisco (1983)

Everything we say now can be taken (recuperated) from us - everything except our silence. This silence, this rejection of dialogue, of all forms of clinching, is ominous and threatening to the establishment, as it should be.
Slavoj Zizek, The Violent Silence of a New Beginning (2011)

Tres *tacet*, nítidos, escritos en la partitura de 4'33", de John Cage, constriñen al intérprete de la pieza a no tocar su instrumento, en ninguno de los tres movimientos que la integran, por los minutos indicados en el título. El objetivo de Cage cuando la compuso en 1952 era trabajar sobre la (im)posibilidad del silencio total y concibió, para ello, la experiencia compartida, entre ejecutor y público, del sonido contingente: el latido y la aspiración, la tos y el tic tac del timer, el roce de las telas y el vibrar de las úvulas. El residuo materializado en obra. Los tacet coercitivos, en 4'33", son productores de movimientos arcos, de la espera como escansión de los tres tiempos —en el piano sale al auxilio a tapa del teclado— y del control impasible de la duración.

Un *tacet* análogo acatan los cinco actores de "Air discurso". La consigna de representar "mediante gestos, ademanes y movimientos de cabeza —pero sin emitir sonido alguno— la proclama pronunciada al pie del Obelisco", como impuso Uribe, inhabilita el texto de Enrique Tarigo y Gonzalo Aguirre y fragmenta, en dos, la performance de Alberto Candeau. Mirando a la retórica clásica, de su arte —seguido de cerca en aquel 1983— se borran tres de sus ejes —*Inventio*, *Dispositio* y *Elocutio*— mientras el cuarto, la *Actio* (sonido y gesto) es escindida: por un lado, permanecen ocultas a los espectadores las modulaciones vocales de Candeau (y el contenido del texto), funcionando como *libreto* para los movimientos de los actores, que las escucharon al momento de la filmación a través de auriculares invisibles, y por el otro, se exaltan desmedidamente las gestualidades nuevas que generan.

Silenciada la arenga original, se embisten la motivación primaria y el contexto, privilegiando los signos no lingüísticos, pero sólo a pacto de saber que esa "palabra que no se articula, que no se dice, [...] está presente"[33]. Una tensión entre presencia y ausencia, a la base

33 Lisa Block de Behar. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la*

de la operación, se concreta en esa "previsibilidad [como] condición indispensable",[34] activada, paralelamente, en sus acepciones de anticipación y de ya visto. No es el wittgenstaniano "de lo que no se puede hablar hay que callar", ese tan mentado punto 7 y último del "Tractatus Logico-Philosophicus" (1922), suerte de final-inauguración, si seguimos de cerca su descripción del trabajo en carta a Ludwig von Ficker: "Mi obra consiste de dos partes: lo que escribí aquí, y todo lo que yo no escribí. Y justamente esta segunda parte es la importante". A Uribe le importa volver obsceno —sacando literalmente de escena— el referente *proclama* (nítido para las generaciones adultas; fácilmente localizable, incorporable, por los más jóvenes) para imponer como centro significativo lo performático.

Amordazar la retórica de los dos abogados y, por supuesto, de quienes re-presentaban, es un giro aséptico que restituye la teatralidad al teatro[35] como productor privilegiado del discurso y, a la vez, desenmascara el carácter de *pura* representación del actor ícono Candeau durante la proclama. "Air discurso" revisa, afónico, la clave fundacional misma de ese 27 de noviembre de 1983[36], subvirtiendo incluso, el signo/valencia del *silenciamiento* presente en el propio discurso.[37]

(Des)*orientados*, mediados, por Tarigo/Aguirre *vía* Candeau, casi treinta años después Gloria Demassi, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina, y Walter Reyno re-presentan, a través de variaciones y

lectura literaria. México: Siglo Veintiuno, 1994, p. 11.

34 Block de Behar, op. cit., p. 16.

35 La teatralidad asociada al poder político, deslindada del ámbito teatral específico, fue discutida, entre otros, por Guy Debord, Georges Balandier y Jorge Dubatti.

36 Es necesario señalar la elección misma de Alberto Candeau para la proclama como "acto semántico orientado a obtener los valores más adecuados a las intenciones del autor o del director de escena". Tadeusz Kowzan. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en *Teoría del teatro*. Comp. María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco Libros, 1997, p. 131. Multiplicando, quintuplicando, el gesto original Uribe optó por cinco personalidades de la escena uruguaya, igualmente significativas, capaces de ligar —por su permanencia, su significado en el sistema teatral, sus capacidades— el lapso temporal que va de 1983 a 2012.

37 La proclama se refiere dos veces al silenciamiento, ambas referidas a los partidos políticos: "Aquí hacen resonar vibrante su reclamo de libertad y democracia, tanto tiempo acallado y sin embargo vivo en la conciencia de la ciudadanía, que no admite salvedades ni discrepancias, porque el anhelo de libertad y la vocación democrática constituyen el común denominador de todos los hombres y mujeres nacidos en esta tierra. Y el pueblo ha dicho presente". Más adelante: "Sí a los partidos silenciados durante una década y a los políticos injuriados, perseguidos, encarcelados y exiliados, que demostraron que, como al fundador de nuestra nacionalidad, un lance funesto podrá arrancarles la vida pero no envilecerlos".

combinaciones de signos quinésicos, sus cinco exégesis mudas —cuyos restos, las respiraciones, son los únicos sonidos de la instalación—. Frente a los juegos de espejos y repeticiones que entablan las proyecciones, la tentación es seguir el laberinto de mímicas del rostro, gestos y movimientos escénicos[38] que, por obra del *tacet*, perdieron su función accesoria. No mitigan o rebaten lo escrito, como acostumbran en el escenario y en la vida, juegan a suplirlo con elaborados minimalismos (Medina y Fontana), ímpetu algo burlón (Jones), agresividad contenida (Demassi), esfuerzo reflexivo (Reyno), completándolo, todo, con sus jadeos abocados, tanto a crear un lenguaje dialogante con la proclama, como a mitigar la violencia de la constricción uribeana. Se trata de generar un sistema autónomo en el que la mixtura de puños cerrados, miradas y pasos sugiera múltiples recorridos a desentrañar, establezca claves individuales y conjuntas, se complemente y se contamine. Se trata, en definitiva, de repensar ese "abandono de la autoridad y del alcance del lenguaje verbal"[39] programático para el arte y el pensamiento del siglo xx e incorporado en el XXI.

"Air discurso" da una vuelta de tuerca precisa si se piensa en que un puñado de gestos fundan el teatro uruguayo. Cuando José Podestá, en 1886, incluye la pantomima "Juan Moreira" de Eduardo Gutiérrez, en las rutinas de su carpa de circo, da cuerpo, movimientos y espacio al gaucho "como tema y como personaje"[40], primera etapa de una forma teatral nacional, rioplatense, autónoma: la lucha contra la autoridad prepotente, el culto al coraje y el reclamo de justicia representadas por un grupo de actores silenciosos y aplaudidas por un público multitudinario. Lo espectacular, sin verbo, trasciende —a fuerza de facón— la forma literaria original, comenta su monumentalidad y agrega, acaso, su desconfianza en el *logos*.

38 Sigo las categorías que Kowzan distinguió, en el artículo citado, para los sistemas de signos corporales no verbales en su proyecto de semiótica teatral.

39 George Steiner. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 38. Steiner afirma, más adelante, que "la revaluación del silencio —en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett— es uno de los actos más originales del espíritu moderno", p. 66.

40 Juan Carlos Legido. *El teatro uruguayo*. Montevideo: Tauro, 1968, p. 2.

DESPUÉS DEL SILENCIO

MARIO SAGRADINI

Pablo Uribe vuelve a mezclar las cartas. Digámoslo así. Como usualmente, él las baraja además con elementos dispares: no sólo cartas españolas junto a las de póker —traspasando juegos de mesa— sino igualmente con diversos otros insumos. Juega con pautas propias y convenciones a descubrir.

Ya privadamente en su presentación de este "Air discurso" en su estado de proyecto —pieza interna del proceso creativo y al mismo tiempo muchas veces burocrático, necesario para su negociación expositiva— el autor de esta obra presenta una de sus tantas proposiciones mezcladoras, al agrupar una serie dispar de palabras que él hace relacionar por escrito como prefiguración no excluyente de su obra, tentativa. Lo hace como un subterfugio propio de las páginas web u otros sistemas de internet, las palabras que llevan a contenidos así *linkeados* para acceder ramificándose. Para "Air discurso", Pablo Uribe escribió: "Palabras clave: actuación, cita, copia, documento, falso, ficción, gesto, historia, imitación, interpretación, lenguaje, memoria, mensaje, original, política, realidad, representación, simulacro."

"Air discurso" funde —o confunde— entre otros rubros: verdadero y falso, tiempos, técnicas y lenguajes. Cinco grandes proyecciones son enfrentadas en la gran sala donde cinco grandes del teatro uruguayo y de su historia revisitan y reproponen la proclama de noviembre de 1983, la del acto del Obelisco, síntesis de la voluntad democrática de ciudadanos y partidos políticos bajo dictadura. Ese clamor popular y pieza histórica, en la voz del actor de la Comedia Nacional Alberto Candeau —que poco se movió detrás del atril, sólo su mano, casi siempre la derecha, y su voz (o vozarrón) vehiculizaron su sistema comunicativo ante miles y miles— en "Air discurso" de Pablo Uribe tiene revisiones mudas con el cuerpo entero de Gloria Demassi, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina, Walter Reyno, quienes se vuelven repertorios libres y diferenciados entre sí, de interpretaciones desde la praxis y la experiencia teatral, desde la memoria histórica —colectiva— o desde recuerdos individuales. La vida teatral uruguaya está corporizada en estos cinco maestros y a su vez incluye por vía de ellos mismos a sus dos grandes vertientes, la Comedia Nacional y el Teatro Independiente, con figuras fundadoras (Medina, Fontana) y de las siguientes generaciones (Demassi, Jones, Reyno).

Uribe al título de su instalación "Air discurso" lo vincula a *Air guitar*, contemporáneas simulaciones de guitarristas o solos de guitarras del mundo fundamentalmente rockero, anexando a su obra mundos lejanos al histórico-político-militante, el que para este caso fotográfica-

mente se expresó en el llamado *Río de libertad* con la reconocida imagen de Pepe Plá —la multitud entre árboles y rugiente de aplausos, vítores y subrayados estentóreos, fuera de campo auditivo en esa foto, claro está—. Para esta nueva realidad de su videoinstalación, quiero sugerir otras palabras clave que amplían tiempos históricos, pues anteceden al *Air guitar* y/o "Air discurso": primero mímesis, la imitación de la naturaleza, concepto de siglos en el arte. Luego: mímica, pantomima, mimo. Antiquísimas bases, comienzos del *teatro*, desde los cazadores imitando animales para atraerlos. Siglos y siglos. Y se podrían agregar otras posibles palabras clave como: farsante, bufón, obscena. [De mi propia colección los más impresionantes antecedentes rockeros en ese rubro: la actuación de Bill Halley y sus Cometas en el Cine Plaza (¿1956?¿1957?), que *vi* en la versión abreviadísima del noticiero cinematográfico de esa misma semana (¿Emelco?, ¿Uruguay al día?) en la que el contrabajista *montaba* su instrumento por el suelo del escenario: un músico que mimaba muchas cosas, perceptibles aún con mis 10 años y mi sorpresa. Más adelante en *Woodstock* (¿1969?, ¿1970?) la versión de Joe Cocker de "Con una pequeña ayuda de mis amigos" que —creo yo— mimaba dos por uno: guitarrista/guitarra y algo más.]

El universo de los mimos es antiguo, vasto y complejo. Mimos mudos (Marcel Marceau, Jacques Tati, etcétera) o mimos parlantes (Ettore Petrolini, Totó, Dario Fo, etcétera); de escenarios o de cine, como Jerry Lewis con rutinas con la máquina de escribir o con orquestas de jazz (mucho Count Basie) que últimamente han llevado a pequeños homenajes de Maxi de la Cruz por estos lares, donde desde los 60 actuó Ricardo Espalter, y otros, y muchos acá llamados *fonomímicos*, que actuaban en escenarios y tablados sobre bandas sonoras (discos). El mencionado Petrolini —que tuvo relación con el futurismo— desde principios del siglo xx fue de los primeros actores-autores de sus propias representaciones y fue su gira exitosa por Uruguay, Argentina y Brasil (1909) —en dúo con su compañera— la que impulsó su posterior carrera profesional en su país, Italia.

Los redactores de la proclama del '83 —leída por Candeau en época de proscripciones dictatoriales— fueron los políticos Enrique Tarigo y Gonzalo Aguirre. En pocos años ellos se convertirían en vicepresidentes de la República, en los gobiernos colorado (1985-1989) y blanco (1990-1994) en ese orden cronológico. Ahora, treinta años más tarde la instalación de Pablo Uribe los convierte en *libretistas*: el dúo Tarigo-Aguirre y la trama del texto sirve a los actores casi como una vuelta a la Commedia dell´ Arte, gracias a otro cambio invisible: Candeau pasa a su

vez, de *protagonista* (1983) a *apuntador* (2012).Y de los populares juegos y entretenimientos como "Las películas" o los televisivos "Dígalo con mímica", esta videoinstalación "Air discurso" deriva sobre aspectos dramáticos que pautaron nuestra historia, de forma abierta en su producción y presentación y moviliza al visitante a tomar decisiones y componer su propio guión-video. Y sin control remoto, en directo.

La comunicación no verbal en este caso, está subrayada o comentada —más allá de lo físico/gestual— por los sonidos ambientales, fundamentalmente y en primer plano las respectivas respiraciones de los cinco artistas que las utilizan expresivamente y no solo para sobrevivir los 27 minutos de duración.

Gloria Demassi aparece con un banco y su vestimenta parece tener alusiones artiguistas, no por la coloración sino por cierto diseño discretamente rural, como *emponchada* —o con reminiscencias grecolatinas, quizás— y calzando botas. Vestimenta de dama con referencias camperas y gestualidad para grandes espacios virtuales, de líder anterior a las amplificaciones eléctricas, que vincula teatro y política. Intervención de Demassi que hace recordar la imagen oratoria de José Pedro Cardozo en el siglo xx.

Roberto Fontana, con una silla de frente y vestimenta común y corriente, sin énfasis ninguno desarrolla su exposición como un no-discurso de ágora, más bien una charla o conversación amable, independiente de estrados o grandes audiencias. Da la sensación que su versión de la proclama fuera actual, como planteo del presente 2012, probablemente un cierto comentario crítico, revisionista de los últimos 30 años.

Roberto Jones comienza con una silla de perfil y cambia sus posiciones, como lo hace también él: se sienta, lee para sí mismo, mira el entorno, piensa. Actúa ilimitadamente por 360 grados, incluso de espaldas e imprime una gran energía y velocidad a sus gestos, algunos simbólicos y reconocibles fuera de la ortodoxia del discurso político convencional, como el corte de manga, por ejemplo. Y se agranda con las ovaciones.

Estela Medina se muestra sola en la caja negra en una imagen sin adminículos, gesticula como en un discurso diríamos *convencional* pero muchas veces incorporando movimientos mínimos —mejor reduccionistas, *minimales*, si existe como barbarismo—. En su desarrollo cumple algunos *silencios* gestuales como suspendiendo sus movimientos, con otros momentos en que Medina parece asimismo evolucionar espacialmente en cámara lenta.

Walter Reyno con silla, frontal, de *pullover* y championes —para decirlo de manera afín a su construcción como gente común, de *labu-*

rante, dicho así para reforzar esa imagen— papel en mano conecta con su escala-barrio, de encuentro mano a mano más que con grandes multitudes. Y tiene un interés complementario pues Reyno había sido designado en 1983 como suplente de Candeau para la lectura de la proclama en caso de necesidad.

Los elementos pertenecientes a diferentes ámbitos o planos que Uribe transpone —*los recortes* de Blanes y su pasaje a la serigrafía; antes, en su videoinstalación "Iguales" (Bienal del Mercosur, 1999) hasta su propuesta para la Bienal de Venecia ("Atardecer", 2009)— se ven ahora multiplicados en cantidades y reformulaciones. Su método de confluencia o integración, creador de una nueva situación, como en las citadas o en su video en que variadas personas de la cultura actual se travestían en *gauchos* —intercambiando ropajes delante de cámara, "Proyecto Vestidor", 2002— o la inversión que sucedía en el video "Saludos" en que el público era aplaudido en el escenario del Teatro Florencio Sánchez, reformulaban/reformulan la convención repetida y por medio de algo así como un *deslizamiento*, presentan lenguajes y propuestas de arte bajo una nueva realidad integrada según otras *normas*.

Sumergidos en esta instalación que toca historia, política, arte y adyacencias quiero agregar una dosis de nepotismo citando un fragmento escrito por mi hija para otras obras diferentes y anteriores de Pablo Uribe, texto perfectamente válido acá pues muestra continuidades varias:

> "El carácter crítico de esta propuesta se combina entonces con el potencial de la operación de montaje. ¿Quién es el autor? ¿Hay un autor o qué significa ser un autor? Estas son las primeras preguntas que surgen de deambular frente a esta producción. Ellas se ven reforzadas por la demostración de que el artista es mucho más manipulador de signos que productor de objetos. Con esa intención, Pablo Uribe realiza una danza de los siete velos, como Salomé, que revela tanto como oculta el objeto de su práctica (la danza). Quizás el autor ha muerto, pero si se murió, Pablo Uribe nos lleva a comprender con su danza sensual que el signo conlleva significados que nada puede agotar. La práctica se convierte tanto en un arma como en un instrumento sensual, produce el espacio para un espectador activo, depositario de las referencias y citas que el artista pone en movimiento."
>
> (Lucía Sagradini, Pablo Uribe. "Bailar con Salomé", en *Una mirada rastreadora sobre Location: Uruguay*, 2012)

COMPUESTOS

Prohibido arrojar
brasas y escombros
en el contenedor.

FERNANDO ANDACHT
Doctorado en Filosofía (Dr. Phil.), Universidad de Bergen, Bergen, Noruega, 1998.

Profesor Titular del Departamento de Comunicación, University of Ottawa, Canadá.

Profesor Compartido del Programa de Pós-graduação (Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens), de la Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba Brasil.

Investigador-becario del Social Sciences & Humanities Council (SSHRC) (2010-2013), Canadá.

EUGENIA GONZÁLEZ Y AGUSTINA RODRÍGUEZ
Licenciadas en Artes Plásticas y Visuales por el IENBA, UDELAR.

Artistas visuales, han desarrollado en colectivo obras y prácticas artísticas vinculadas a la curaduría y la gestión desde el año 2006.

En 2007 reciben una beca de intercambio estudiantil con la Universidad Goethe de Frankfurt, Alemania.

Realizan proyectos y exhiben obra en espacios no convencionales, en el espacio público y en instituciones como el Museo Nacional de Artes Visuales, Plataforma, Ministerio de Educación y Cultura, Galería Marta Traba, Instituto de Pedagogía del Arte Universidad de Goethe, Subte Municipal, entre otros.

Realizan la Coordinación General del Programa de Cultura de la Asamblea de Gobernadores del BID-CII 2012.

http://www.agustinaeugenia.com

IRATXE JAIO Y KLAAS VAN GORKUM

Forman pareja artistica desde 2001 y trabajan en Róterdam (Países Bajos).

Entre sus exposiciones individuales destacan *Los márgenes de la fabrica*, ADN Platform, Barcelona (2014); *Réinventer le monde (autour de l'usine)*, FRAC Aquitaine, Burdeos (2013); *Amikejo*, MUSAC, León (2011); y *Meanwhile, in the living room...*, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz (2007).

Han participado en exposiciones colectivas como *Stem Terug (Vote Back)*, De Appel, Ámsterdam (2012); *Mutual Matters*, Konsthall C, Stockholm (2011); *The People United Will Never Be Defeated*, TENT, Rotterdam (2010).

http://www.parallelports.org

FICHA TÉCNICA

Idioma original: castellano
PAL vídeo color
Realizado durante la beca de residencia de Mondriaan Fonds (Holanda) con LiPac-Centro Cultural Ricardo Rojas en Buenos Aires (Argentina).
Equipo:
Actor: **RAMÓN BUSTOS**
Instructor: **MARIO PERSOVSKY**
Asistente de cámara: **JULIAN D´ANGIOLILLO**

MARIO SAGRADINI

Estudió en Facultad de Arquitectura, en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en Studio Camnitzer.

Participó de *Bienales de grabado* (Bradfgord,Kracovia,Puerto Rico, Cali, entre otras) y en Bienales de Arte como la *Bienal de la Habana I y V*; *Bienal del Mercosur I y V*, *Bienal de Pontevedra*, *Cuenca*, entre otras.

Fue Director de Artes Plásticas (MEC) y Director del Museo Nacional de Artes Visuales -MNAV-

Entre otras distinciones obtuvo el Primer Premio en el Salón Municipal, en el Salón Nacional; y en equipo con los arquitectos Cohen, Otero, ing agr. Dodera, Frontini y Lopez de Haro el *Memorial de los Desaparecidos* (Cerro).

Trabajo para diversas exposiciones como curador (*Sommavilla, De Simone, Uricchio*, entre otras) y en 2003 como *Curador Intermitente Plenipotenciario* para las muestras de Damian, Sarthou, Cristiani, Carpe Diem, entre otras.

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

GEORGINA TORELLO
Docente de literatura italiana en la Universidad de la República (UdelaR).

Investiga las relaciones entre literatura y cine, texto y performance de las tres primeras décadas del siglo XX.

Coeditó los libros *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008) y *Poesie che sanno di nafta. Antologia della poesia futurista uruguaiana* (1909-1932) (Foggia, Sentieri Meridiani, 2014).

Es crítica teatral de La diaria.

PABLO URIBE

Vive y trabaja en Uruguay.

Estudió arquitectura en la Universidad de la República y artes visuales con Guillermo Fernández.

Participó de diversos talleres, entre los que se destacan: *Intervenciones urbanas*, dirigido por Antoni Muntadas; *Teoría de la imagen*, a cargo de Vincent Delpeux; *Taller de video*, dictado por Marcel Odenbach; e *Informe de campo*, a cargo de Justo Pastor Mellado.

Ha realizado catorce exposiciones individuales y participado en más de cincuenta muestras colectivas en Uruguay, Perú, Brasil, Argentina, México, Suecia, Venezuela, Italia, Francia, Alemania y Estados Unidos.

Representó a Uruguay en varias oportunidades, entre las que se destacan: *53º Bienal de Venecia*, Italia; *Afuera! Arte* en Espacios Públicos, Córdoba, Argentina; *II y IV Bienal del Mercosur*, Porto Alegre, Brasil; *Bienal de Grabado* de Buenos Aires, Argentina; *VII Bienal de La Habana*, Cuba; *Bienal Internacional de Estandartes*, México; *V Bienal Vento Sul*, Curitiba, Brasil.

En el año 2001 el Ministerio de Educación y Cultura le otorgó el Gran Premio de Artes Visuales por el tríptico "Prueba de cielo".

Fue invitado al *II Festival de Arte Multimedia* en Belfort, Francia; al *Intermodem Intermedia Festival* en el Modem Art Centre, Debrecen, Hungría; a la residencia del *Latin American Roaming Art (LARA)* en Colombia, y recientemente al *33º Panorama da Arte Brasileira* en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, Brasil

FICHA TÉCNICA

Proyecto y dirección general
Pablo Uribe
Actores
Gloria Demassi, Roberto Fontana, Roberto Jones, Estela Medina, Walter Reyno
Dirección de actores
Marianella Morena
Vestuario
Paula Villalba
Sonido
Fabián Oliver
Dirección de fotografía
Pablo Abdala
Iluminación
Enrique Álvarez, Pablo Luzardo
Edición
Lucía Garibaldi

AGRADECIMIENTOS

Tanto el MACMO como MUSEO no serían posibles sin el equipo que lo lleva adelante:
Juan Amorín, Virginia Andrade, Bruno Baietto, Federico Calzada, Martina Capó, Agustina Fernández, Paco Hernández, Bernardo Martín, Lucas Mateo, Fernando Morell, Lucía Naser, Lucho Oreggioni, Sofía Rodríguez, Federico Senociaín, Guillermo Sierra, Elena Téliz, Paris Texas, Francisco Tomsich.

Queremos agradecer especialmente a: José Aquino, Eugenio Amen, Fernando Andacht, Pedro Apezteguía, Alejandro Denes, Paul Fontán, Tania Garaza, Daniel González, Juan González Urtiaga, Alicia Herrero, Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, Sofía Martorano, Cinthya Moizo, Juan José Molesini, Sebastian Rial, Teresa Riccardi, Ricardo Rodríguez, Susana Rodríguez, Mario Sagradini, Beatriz Tabacco, Georgina Torello, Pablo Uribe, Leonello Zambón.

AUSPICIA

SANTA ROSA Desde 1898 · Fond de Cave · BANCO REPUBLICA · FERRETERÍA FONTÁN

APOYA

CASONA MAUÁ

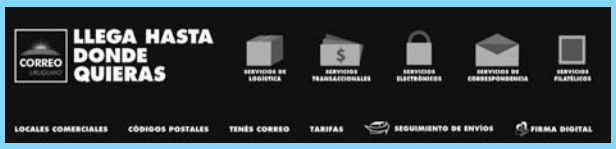
La cesión en préstamo de la casa forma parte del Programa de Apoyo a la Cultura de Casona Mauá buscando así potenciar el sector artístico dentro del ámbito privado.

CREDITOS FOTOGRÁFICOS

Lucía Garibaldi
14, 55, 75, 99, 105
Guillermo Sierra
5, 7, 8, 11, 17, 18, 19, 26, 27, 28, 29, 31
Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum
15, 43, 64, 65, 83
Agustina Rodríguez
20, 21, 22, 23, 113

El contenido de los artículos es responsabilidad de sus autores.
No se pueden reproducir arítculos ni parte de ellos sin indicar su procedencia.

MAC
MO


CORREO
LLEGA HASTA
DONDE
QUIERAS
SERVICIOS DE LOGISTICA
SERVICIOS TRANSACCIONALES
SERVICIOS ELECTRONICOS
SERVICIOS DE CORRESPONDENCIA
SERVICIOS FILATELICOS
LOCALES COMERCIALES
CÓDIGOS POSTALES
TENÉS CORREO
TARIFAS
SEGUIMIENTO DE ENVÍOS
FIRMA DIGITAL