

Poder y vulnerabilidad

Habitar los intersticios

Patricia Bentancur

“Algún desvío de la norma ocurrirá a medida que el tiempo se hace más abierto. El consenso varía de a poco; acerca de lo cual ya nadie miente. Óxido oscuro derramándose sobre el cuerpo, cambiándolo sin deteriorarlo –gente con muchas cosas en la cabeza, pero vivimos en los intersticios, entre una mirada distraída y el cielorraso. Nuestras vidas se encargan de hacernos acordar.”

John Ashbery

Las imágenes de Juan Burgos nos hacen acordar, como bien dice Ashbery, cómo cada una de nuestras vidas se edifica sobre lo que creemos conocer y lo que desconocemos. Y todo sucede entre la percepción y el subconsciente. La eficacia del trabajo de Burgos radica en lo que creemos conocer de ella, mientras que la importancia de su obra radica justamente en todo aquello que no conocemos. Sus imágenes funcionan como una bisagra, una más, que nos conduce por caminos complejos y por espacios propios. Lo que conocemos y lo que no conocemos y todas las mentiras que existen en ambos. Este imaginario se construye a partir de un ideario cognitivo que atraviesa distintos planos; la obviedad que representan para un latinoamericano determinadas imágenes tópicas es inmediatamente equiparada a otro signo, referente a un código asiático, por poner sólo un ejemplo. La capacidad de comprenderlos es directamente proporcional al hemisferio y a la cultura a la que pertenezcamos. Burgos utiliza también intersticios neutros, referentes históricos y míticos comunes a las diversas culturas y religiones, comunes a un tiempo presente cargado de historia y de pasado, y siempre inmanentemente urbanos.

Es difícil sostener y fundamentar este último argumento. Lo propongo, entonces, como una idea posible, una idea que habilite un acercamiento a su trabajo no sólo desde los llenos y los huecos que genera, sino también desde un espacio de unidad que nos permita creer que sabemos donde estamos.

Estamos ante un paisaje habitado. Un paisaje conocido y desconcertante, a la vez propio y pleno de extrañezas. Este es el paisaje de Burgos. En el texto “Paisajes Críticos” proponía, a partir de una premisa de Jacobo Sucari, pensar al paisaje como un “monumento”. Pero un monumento que debería entenderse como un ente en construcción continua y constante. Sería un monumento que resiente el sentido etimológico de sí mismo para amparar, en una forma nueva de decidida fragilidad y precariedad, la ética que lo edifique. Esta nueva serie de Juan Burgos se construye a partir de tres personajes femeninos, que habitan y construyen y se construyen en sus respectivos paisajes.

Las Zarzas

Burgos titula este tríptico con el nombre de "*Las Zarzas*". La zarza, un tipo de rosal espinoso y silvestre que da frutos comestibles y que puede ser visto como una conjunción de la femineidad y el poder, o como el poder de la femineidad.

El poder está a su vez personificado por tres mujeres centradas en el plano. Como en la pintura clásica, las imágenes de este aparente fondo son tratadas como secundarias, como un respaldo necesario a la pretendida figura principal. Pero en esta obra constituyen algo más que un anecdótico adjetivo. Ninguno de los elementos podría considerarse secundario, porque es en la sumatoria y en la combinación de cada uno de ellos que se complejizan y resignifican las imágenes "protagónicas".

Estas tres mujeres adquieren la actitud "virtuosa" de las imágenes religiosas del siglo XIX, pero transmiten, al mismo tiempo, la privacidad vulnerable y temporal narrada en las novelas realistas. Pertenecen a la historia real y a la historia inevitablemente ficcionada. Si existe la realidad, no es menos cierto que existe también la construcción de ella.

Mientras Eva Perón es la más "real" de las mujeres que escenifica Burgos, también es una de las figuras contemporáneas más mistificadas y fue considerada una santa: "Santa Evita". Así la llamaron, y aún hoy la llaman, los sectores más pobres de la sociedad argentina, los "descamisados", como le gustaba llamarlos a ella. Esta figura presente y latina se conjuga, a su vez, con una imagen mítica del cristianismo: "Santa Rosa de Lima". Santa Rosa también es una mujer "real" (Isabel Flores de Oliva) pero que fue literalmente convertida en Santa, la primera del "Nuevo Mundo", y así es como nos llega a nosotros. La "Pachamama", en cambio, la representación de la "madre tierra" para los pueblos andinos de América Latina, es el más "divino" de los personajes y transita el proceso inverso: es una deidad que se personifica, adquiriendo distintos nombres según las diversas culturas, en cuerpos de mujer(es).

El tríptico se construye, entonces, a partir de estos tres personajes que conjugan, de diversos modos, lo humano y lo divino, lo real y lo mítico. Tres "deidades" que contemplan, en el imaginario que connotan, las construcciones inherentes a lo social, lo pagano y lo religioso, representando, cada una de ellas, el poder político, el poder de la naturaleza y el poder de la fe.

Ataviadas con vestimentas que se asocian a indumentarias religiosas, estas mujeres con rostros impávidos, apacibles, ajenos completamente no sólo al entorno sino también a sí mismas, levantan sus ropajes para dejar al descubierto sus cuerpos desnudos. Pero en esta exhibición voluntaria de la intimidad, no hay humillación. Aunque pueda considerarse un

acto de ofrecimiento o un sacrificio de autoinmolación, hay, por el contrario, afirmación, confirmación y gloria. Constituye un acto de poder. Un poder primigenio, primitivo, incuestionable, que se despliega, sin requerir exigencia ni esfuerzo. Un poder que nos remite, de algún modo, a la fuerza de la “revelación” en la historia bíblica, según la cual, es desde la zarza ardiente, que se consume sin quemarse, que Dios revela su nombre a Moisés. Estas mujeres se “revelan” ante nosotros como la zarza a la que refiere Burgos en el título de este trabajo.

El eje central de estas imágenes es, entonces, la furia con la que cada una de estas figuras arroja el poder que se desata a partir del mostrar su sexo, que parece imprimirse más en ese fondo estruendoso que en sus propios rostros.

Eva Duarte de Perón (1919-1952) es uno de esos personajes que logró irrumpir públicamente con la intensidad de quienes pueden dividir una sociedad en dos: sus fervientes veneradores y aquellos que la detestaron profundamente. Aún hoy se sacraliza y se venera su figura; alcanza con acercarse al cementerio de la Chacarita en Buenos aires, donde, se dice, están enterrados sus restos, para verificar la permanencia del efecto “Evita”.

Aunque su carrera política se desarrolló fuertemente ligada a la figura de su esposo, Juan Domingo Perón, su actuación como primera dama fue radicalmente innovadora en el contexto de una sociedad argentina que aún no reconocía los derechos políticos de las mujeres y que, imbuida por los valores de una cultura machista, juzgaba negativamente el mero hecho de que una mujer opinara de política. Pero Evita logró ser, además de esposa, una figura con presencia propia. Fue sindicalista desde antes de conocer a Perón, y gran parte de su capital político lo generó desde este espacio. Además de su privilegio de la causa de los trabajadores, su actividad pública se desplegó también en una obra social de amparo a los más desfavorecidos sin precedentes, así como en la búsqueda del reconocimiento de los derechos civiles y políticos de las mujeres, otro de sus bastiones de lucha. La vida de Evita se puede leer desde una serie de dualismos. En este caso, como un constante debatirse entre la afirmación autónoma de su poder político y su propia devaluación ante la magnanimidad de la figura de Perón. La conjugación, en sus gestos y palabras, de la fuerza combativa de lo masculino y la ternura del amor femenino, expresa de algún modo la tramitación de esa tensión que caracteriza y desconcierta a la propia Evita:

“Me rebelo indignada con todo el veneno de mi odio, o con todo el incendio de mi amor —no lo sé todavía— en contra del privilegio que constituyen todavía los altos círculos de las fuerzas armadas y clericales”

Su enfermedad temprana no impidió que mantuviera su actividad política hasta el final, aunque en los últimos discursos alude reiteradamente a su propia muerte, como Santa Rosa de Lima, que de manera casi “profética” anunció también la suya. El Congreso de la

Nación otorgó a Evita, el título honorífico de “Jefa Espiritual de la Nación”.

En la obra de Burgos, tanto Evita como Santa Rosa, tiene clavado un cuchillo en su pierna. Esta imagen simboliza la voluntad de actuar, de ser contundente. Expresa la valentía de afrontar el destino con sus peligros y el deseo de inspirar, si es preciso, el miedo en el corazón de otros.

Santa Rosa de Lima (1586-1617) es la primera Santa de América y fue proclamada la "Principal Patrona del Nuevo Mundo". Se la representa generalmente con una corona de rosas, que desde la iconografía católica puede ser interpretada como una señal de distinción, una muestra de lealtad y de victoria sobre el pecado. En la imagen de Burgos, la corona se convierte en un tatuaje complejo que ocupa la parte inferior del cuerpo y que el fuego consume en su cabeza.

Como en otras ocasiones, Burgos incorpora también aquí iconografía de la historia del arte. En este caso, la figura esta “apoyada” sobre un trozo de concha, que remite inmediatamente a la Venus de Botticelli, pero ésta, no es la concha original del cuadro de Botticelli sino una versión de un artista chino llamado Ji Wen Yu, que utiliza obras de la historia del arte y las reinterpreta con una visión Pop China. Burgos, en una estrategia matemática, realiza una operación exponencial y se apropia de una apropiación que mejor lo representa.

La historia de Santa Rosa cuenta que pasó su vida recluida en una ermita que ella misma construyó, dedicándose a atender a las necesidades de los indígenas, los negros y los enfermos de la ciudad. Pero como Evita, este personaje ocupó un lugar de liderazgo asociado particularmente a las mujeres. En 1615, frente a la amenaza de un ataque holandés a la ciudad de Lima, Rosa reúne a las mujeres a orar en la Iglesia Nuestra Señora del Rosario por la salvación de la ciudad, y cuando se entera del desembarco, sube al Altar, se corta el ropaje y remanga los hábitos, exponiendo su cuerpo para defender a Cristo. Días después, el capitán de la flota enemiga muere misteriosamente, las flotas se retiran y el milagro es atribuido a Rosa. A partir de este hecho se la asocia con el la imagen del ancla, símbolo de estabilidad y firmeza frente a la tempestad. Contemporáneamente y en nuestra región, su figura se asocia al fenómeno natural llamado la “Tormenta de Santa Rosa”. En la obra de Burgos es interesante ver el simbolismo de los peces que muerden la capa de la Santa ya que éstos suelen ser considerados símbolos “positivos” en el cristianismo, relacionados con la fecundidad, la pureza, la sabiduría y la resurrección. La Santa Rosa de Burgos crea y se presenta en ese paisaje caótico que representa una especie de tsunami, con olas inmensas y pulpos encaramados a los edificios.

La segunda imagen femenina (siguiendo un orden de lectura lineal occidental) es la Pachamama, figura que simboliza la naturaleza y la fuerza de la tierra. Históricamente, lo natural ha sido asociado a lo femenino, en oposición a lo cultural/masculino, y la naturaleza es personificada, desde diversas culturas y religiones, como mujer. La creación

femenina viene desde adentro, desde lo profundo de su vientre, remite al origen de las cosas mismas. Para poner un ejemplo, la Gaia, que es la representación de la Diosa de la Tierra pero en la mitología griega, se considera una divinidad originaria, que está en el principio de las cosas y a partir de la cual se engendra la vida. La naturaleza se asocia así a la fertilidad y la fecundidad, pero también a la provisión, al cuidado y al cobijo que permiten que la vida que es, siga siendo y se (re)produzca. Es en la imagen de la Pachamama donde la figura bíblica de la “zarza ardiente” aparece de manera más explícita; el verde y el fuego se combinan y alternan ocupándose mutuamente. La Pachamama de Burgos se impone poderosa, desatando su furia en forma de fuego, un fuego que invade las ciudades mientras que a sus pies, las máquinas excavadoras y el hombre destruyen la tierra, violentan sus cimientos.

Las ciudades y su arquitectura en particular, son utilizadas por Burgos en varias de sus series. Para la construcción de estas ciudades, Burgos manipula obras de distintos artistas como Julien Opie y Daniel Santoro, cuya obra es una referencia directa al imaginario peronista. Pero también apela a imágenes del Tetraevangelario litúrgico eslavo, de un códice de un monasterio de Moldavia de 1502 (como una forma de reforzar la atmósfera bíblica de estas imágenes) y al mismo tiempo consigue en esta extraña mezcla un aire de atemporalidad. La pollera exhibicionista es de Irana Douer y las pantorrillas con el hilo de sangre del fotógrafo Terry Richardson. En dos de los collages hay, además, muchos elementos sacados del libro “Beyond Skin” del artista Ed Hardy (los relámpagos, las olas rojas y las verdes). Es imposible enumerar el sinfín de elementos que refieren, en sus obras, a la historia del arte, desde la tradicional hasta la más contemporánea. Además, en este trabajo como en otros, su iconografía se densifica en esta estratificación histórica y cultural. En definitiva, esto es parte del juego perceptivo que nos propone Burgos, ahora centrado en lo femenino, la fuerza, el origen, el poder, la ruptura y la revelación.

Si pensamos la obra de Burgos desde lo antropológico podemos asimilar su trabajo y el proceso de toda su obra al “juego”, que evade el espacio real y se transforma en respuesta. Como sostiene Hans Georg Gadamer, no es posible pensar la cultura humana sin un componente lúdico. Las imágenes de Burgos son, en esencia, una construcción fantástica y lúdica, donde se aúnan la memoria, la colección, la invención y la concreción de mundos imaginados y símbolos que, en su superposición, conforman un lenguaje cargado de ironía y extremadamente crítico. Burgos amalgama imágenes y situaciones en composiciones críticas con relación a una sociedad, y en esa construcción se apropia de identidades lejanas, de historias y fábulas que reconstruye con personajes mediáticos y con símbolos de la actualidad.

Esta construcción es, al decir de Heidegger, símbolo y alegoría. Alegoría, en este caso, de un imaginario que existe solamente en Burgos y que se integra en una totalidad de significados que la justifican como símbolo. Estos son los paisajes de Burgos, espacios caóticos que desde una simetría compositiva relacionan mundos imposibles. Construcciones anímicas, antesalas fantasmales, imágenes que, no por “familiares” y

reiteradas, dejan de connotar, en su aparente inocuidad, fantasías que vuelven a inmanencias goyescas, donde la barbarie y el horror se proclaman elocuentes. Es en ese espacio de revulsión donde se detiene el tiempo para interrelacionar lo ficcional y la realidad que habitamos y protagonizamos.

Resulta éste un esquema fácil de entender si pensamos en la incoherencia de un tiempo presente que excede, por lejos, la imaginación de casi cualquier ser. ¿Es el trabajo de Burgos un estudio crítico? Yo lo entiendo como tal, pero también como un espacio necesario de “incomodidad conocida”. Un ámbito desde el cual encontrar algo que se intuye, pero que no se posee.

Patricia Bentancur es curadora y artista. Directora de Exposiciones y Nuevos Medios del CCE/Centro cultural de España en Montevideo. Research Academic Program / Fullbright (1996-2000) Arquitectura y Arte Contemporáneo: Education Department - Guggenheim Museum, Curatorial Department - New Museum of Contemporary Art y Art Management Master Program / New York University. Ha comisariado decenas de muestras de artistas locales e internacionales, como Félix Gonzalez Torres, Antoni Muntadas, Luis Camnitzer, Mario Sagradini, Ana Tiscornia y Marco Maggi entre muchos otros. Recientemente fue la curadora de la muestra antológica sobre Clemente Padín: Películas, textos y documentos, (1967 – 2006). Curadora y co-curadora de los Laboratorios del CCE, desde 2002 a la fecha. Analista de arte contemporáneo, miembro de AICA -- Asociación Internacional de Críticos de Arte, AUCA/ filial Uruguay, IKT/ International Curators of Contemporary Art. Co-Fundadora y miembro asesor del FAC/ Fundación de Arte Contemporáneo, Associate Artist / Atlantic Center for the Arts/ACA-USA. Ha publicado ensayos y textos en catálogos y libros y en revistas especializadas, como: ARTE: (Uruguay), Nerter (España), Photography Quarterly (New York, USA), UNTITLED CONTEMPORARY ART (Londres / UK) entre muchos otros.

John Ashbery (2009): *Como de un proyecto del que nadie habla*, Ed. La Flauta Mágica: Montevideo.

Patricia Bentancur (2009): *Paisajes Críticos*, Catálogo Bienal de Venecia.

Jacobo Sucari, en “Archivo, memoria y productibilidad” (2007) sostiene que los monumentos funcionan como entes que fijan la historia, con una calidad de *imagen archivo*, y es por eso que esa imagen construida como fuente del relato de la historia traiciona continuamente su supuesto “valor” como verificador de hechos pasados. Si pensamos al paisaje como un “monumento en movimiento”, y a su vez lo pensamos como un patrimonio natural no ‘estrictamente construido’ pero que nos construye, podríamos asignarle una cualidad de monumento y una calidad ética particular, por la imposibilidad de traicionar memoria en un devenir continuo que es inherente a él.

Los edificios modernos son de la obra *Glory, Modern Tower IX, VIII y XII* (2001)

Burgos utiliza imágenes de su obra *Campo ideológico* (2005)

Hans Georg Gadamer (1996): *La actualidad de lo Bello*, Paidós: Barcelona.