

Performatividad espectral. Manifestaciones fantasmales en la obra de Graciela Sacco

Spectral Performativity. Phantasmal choreographies in Graciela Sacco's work

Jesús Antuña

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Rosario
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades

Rosario, Argentina
jesuantunia@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/ddupaqs7l>

Resumen

En el siguiente trabajo quisiera acercarme a la obra de la artista Graciela Sacco a partir de una dimensión poco explorada que caracterizaré como *performatividad espectral*, observable en el tratamiento que la artista realiza del cuerpo humano a través de las imágenes de archivo. Se tratará de un acercamiento de tipo experimental a un aspecto particular que es transversal en la obra de Sacco, aunque nos concentraremos especialmente en sus series *Bocanada* y *Cuerpo a Cuerpo*, que exhibió en la 23° Bienal de San Pablo en 1996. Su participación en esta bienal marcó el ingreso de la artista en el circuito internacional, y fue la primera de una sucesión de invitaciones a bienales, como las de La Habana y Venecia, durante la década del noventa y comienzos del dos mil. Mi interés particular en esta exposición responde a la necesidad de pensar la producción artística durante la década del noventa, considerando las continuidades y rupturas de su obra con respecto a las vanguardias de la década del sesenta.

Palabras claves

Graciela Sacco, Espectralidad, Performance, Imágenes

Abstract

In the following paper I would like to approach the work of the artist Graciela Sacco from an unexplored dimension that I will characterize as spectral performativity, observable in the artist's

treatment of the human body through archival images. This will be an experimental approach to a particular aspect that is transversal in Sacco's work, although we will concentrate especially on her series *Bocanada* and *Cuerpo a Cuerpo*, which she exhibited at the 23rd São Paulo Biennial in 1996. Her participation in this biennial marked the artist's entry into the international art scene and it would be the first of a succession of invitations to biennials during the 1990s and early 2000s, such as Havana and Venice. My particular interest in this exhibition responds to the need to think about her artistic production during the nineties, considering the continuities and ruptures of her work with respect to the avant-garde of the sixties.

Key words

Graciela Sacco, Spectrality, Performance, Images

I. Breve presentación: Dos cuerpos (o el cuerpo y su espectro)

Hay múltiples formas de tener un cuerpo. Múltiples formas de hacerse con uno, de habitar espacios de transición, de experimentar sus potencias y de relacionarse con su archivo. Porque el cuerpo, además de todo, es un archivo. En la postdictadura argentina las manifestaciones artísticas que trabajan sobre o a partir del cuerpo suelen estar atravesadas por ese archivo, tanto por los traumas propios, por los cuerpos faltantes como por el temor hecho carne. La producción de subjetividades propias del neoliberalismo, de la cual las dictaduras latinoamericanas constituyen su lado oscuro, la violencia que lo funda y que lo establece como un laboratorio experimental, se erige sobre la captura de las fuerzas vitales, sobre la imposición del miedo. Como señala Suely Rolnik (2019) “es de la propia vida que el capital se apropia; más precisamente, de su potencia de creación y transformación en la emergencia misma de su impulso –es decir, en su esencia germinal–” (p. 28). La producción de cuerpos en torno al temor y a la captura de las fuerzas vitales capaces de producir mundos alternativos escapa del periodo dictatorial organizando las formas democráticas contemporáneas. En los albores del año 2000, cuando habían transcurrido casi veinte años desde la recuperación democrática, el filósofo León Rozitchner (2003) afirmaba que “la nuestra es aún una democracia aterrorizada; su ley originaria, la del terror y las armas, sigue todavía vigente como ley interiorizada en cada ciudadano, espada que pende siempre sobre nosotros, siempre presente” (p. 79). Ticio Escobar señala un aspecto similar en el caso de Paraguay, en donde la dictadura eterna de Alfredo Stroessner impregnaba el tejido social del Paraguay contemporáneo, tanto a nivel económico como social y cultural. En un intercambio realizado entre el 2007 y el 2008 con el crítico y curador Kevin Power, Escobar (2015) señalaba:

Pasados casi veinte años desde su derrocamiento, uno advierte que los trastornos que dejó la dictadura fueron mucho más graves de lo que parecían en su momento. No me refiero sólo a experiencias traumáticas relacionadas con el dolor y el miedo, sino al sistemático trabajo de deshilachado del tejido social que emprendiera la dictadura como política definida y eficiente (p. 171).

Lo que deja la dictadura es mucho más que los cuerpos desaparecidos, violentamente ausentados, posee como un espectro el cuerpo de los vivos que deben volver a asumir sus propias fuerzas vitales para trabajar con ese fantasma. Quizá sea por esto que el cuerpo es una

noción central para pensar el arte político postdictatorial en Latinoamérica. Al menos desde *El Siluetazo* es a través del cuerpo y su imagen que se articula un arte político, particularmente el reclamo por la aparición con vida de los cuerpos desaparecidos. No me refiero solo a la silueta de esos cuerpos, una silueta de características más bien espectrales que, como señala Roberto Amigo (2008), “tienen una relación conflictiva con ‘la silueta policial’: el contorno del cuerpo de un abatido realizado con tiza para señalar el lugar que ocupaba una vez retirado el cadáver” (pp. 210-211), sino al cuerpo de los participantes de la producción artística, tanto artistas como manifestantes, que prestaron el cuerpo para que sobre él sean dibujadas las siluetas. Si *El Siluetazo* puede ser considerado una manifestación central y temprana en la utilización del cuerpo, realizada poco tiempo antes de la recuperación democrática, otras prácticas artísticas, aparentemente menos vinculadas a reclamos políticos, concibieron al cuerpo como un campo de batalla. Articuladas en torno a la fiesta y al *under*, estas prácticas concibieron al cuerpo como un lugar de afirmación, exploración y experimentación, pretendiendo deshacerse del legado represivo de la dictadura militar. Como señala Rodrigo Alonso (2015):

Exorcizando, quizás, las ausencias que marcaron los años de la dictadura, en los noventa el cuerpo es un espacio de plena afirmación. Un campo de batalla. Un terreno que expresa los deseos y los inconformismos mediante marcas que son al mismo tiempo visual y simbólicamente elocuentes (p. 7).

Este espacio de plena afirmación o exorcismo, espacio eminentemente nocturno aun cuando tenga lugar durante el día, es paralelo –más allá de sus diferencias estéticas y conceptuales– a aquellas prácticas que se articulaban en torno al reclamo por los cuerpos desaparecidos. La liberación sexual, así como las manifestaciones del *under* son propias de la salida de un régimen represivo. La experimentación que proponen esos cuerpos se construye en torno a un archivo de censura y represión impuesta y autoimpuesta. El cuerpo es un campo de batalla en donde se exploran los deseos, miedos y pérdidas, donde el trauma y la liberación encuentran un espacio de expiación.

Podríamos pensar un conjunto de obras de Graciela Sacco, especialmente las que realiza durante el primer lustro de la década del noventa, como un lugar en donde confluyen las problemáticas en torno al deseo, la mercantilización del cuerpo y el consumo, con una imagen deudora de las manifestaciones artísticas espectrales, quizá más propias de la década del ochenta, articuladas en torno a una política de la memoria y a un arte político. Pero Sacco,

lejos de exorcizar esas ausencias, las convoca. La artista rosarina pareciera haber aprendido una de las lecciones dictadas por Jacques Derrida (2012), aquella que dicta hablar con el espectro para “aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas” (p. 12). Mientras que el cuerpo como afirmación aparece en la obra de Graciela Sacco, en su militancia, en las prácticas artísticas que realiza en el espacio urbano y en las referencias a la vanguardia artística de la década del sesenta; sus obras, sus imágenes, remiten a una estética espectral que liga su producción con estéticas como las de Doris Salceso y Óscar Muñoz, artistas que trabajan con imágenes de la violencia y la ausencia de los cuerpos en el contexto de violencia narco y paramilitar de Colombia. Son dos cuerpos, o un cuerpo y el fantasma, los que formulan una práctica artística que se traduce en la asunción de las fuerzas vitales –esas capturadas por el capital, como formula Rolnik– para ocupar la calle, y poblarla de fantasmas.

II. El cuerpo como afirmación

Graciela Sacco denominaba *interferencias* a sus intervenciones en el espacio urbano, intervenciones que realizó desde la década del noventa hasta el final de su vida en ciudades como Rosario, Buenos Aires, San Pablo, Venecia o Nueva York, entre muchas otras. Sobre las paredes y tapiales de las ciudades Sacco colocaba sus imágenes realizadas con la técnica heliográfica, que contrastaban con las imágenes publicitarias que cotidianamente son colocadas en esos espacios. Si las imágenes publicitarias se caracterizan por su color llamativo, por contener un mensaje orientado al consumo, el blanco y negro de las obras de Sacco generaban una dislocación en el paisaje urbano. Las interferencias de la serie *Bocanada*, que comienza a realizar en 1993, son montadas sobre publicidades no solo ligadas al consumo, sino también de campaña política, entre las que se destaca la de Carlos Saúl Menem para su reelección. Como señala Andrea Giunta (2000), en la obra de Sacco “el cuerpo es un parámetro que le sirve para medir diversas construcciones sociales del sentido” (s. d.), las imágenes en blanco y negro de bocas abiertas, fragmentos de cuerpos, contrastan con las imágenes publicitarias en donde se ven cuerpos lisos y atemporales de una década marcada por la espectacularización.

En el montaje entre cuerpos –o fragmentos– y publicidades de campaña política, las imágenes de Sacco podrían considerarse solidarias de las obras que también durante 1993

realizó Liliana Maresca en Buenos Aires, en las que es retratada por Marcos López mientras posa desnuda sobre imágenes de dirigentes políticos como Bill Clinton, Raúl Alfonsín, Carlos Menem y de militares como Jorge Rafael Videla. Mientras que es el propio cuerpo de Maresca el que se recuesta sobre las imágenes de estos dirigentes, poniendo al deseo en primer lugar, Sacco apela a un archivo de imágenes que se superponen con promesas de campaña, casi siempre incumplidas.

Ambas series proponen una articulación entre imagen y *performance*. Si en el caso de Maresca podríamos hablar de un registro performático, o en todo caso de una foto-performance, en Sacco el término *performance* aparece en el discurso que la artista tiene sobre la propia obra. En particular, utiliza el término ‘performance fotográfica’¹ para referirse a la serie que no solo realizará en el espacio urbano, sino que también transferirá, mediante la heliografía, sobre cucharas, cajas de fósforos, pequeñas postales y papeles. Las bocas parecen dislocarse, como si se tratara de gritos desencajados que reclaman por el hambre en una década marcada por el crecimiento exponencial de la pobreza. Podríamos pensar, además, que la obra plantea una relación entre aquello que sale de la boca –como el grito, la rebeldía– y lo que se introduce en ella –la comida– o su falta –la nada, el hambre–. Fue precisamente la acción de Sacco de mirarse reflejada en una cuchara al momento de comer lo que dio origen a la serie, cuando planteó una pregunta que se manifestará también en otras de sus series: “¿Quién se come a quién?”. El performativo aparece en la doble posibilidad de la boca, en el gesto de gritar y de comer, posibilidades de la boca que, como señala Fermín Rodríguez (2010) en referencia a *El entonado* de Juan José Saer se muestra “entre la divergencia entre lo que se come y lo que se dice –dos posibilidades de la boca, dos posibilidades de incorporar al otro” (p. 24).

En Sacco las posibilidades de la boca, entre el grito y el alimento –o su falta–, se evidencian en la muestra que realizó en 1995 en *Casa de América* (Madrid), cuando transfirió las imágenes de las bocas a una serie de cucharas que luego colocó dentro del packaging de plástico comúnmente utilizado para la venta de comidas en rotiserías y supermercados. Un año después, en una obra que lleva por título *Una chispa basta para incendiar la pradera*, esas imágenes son transferidas sobre cajas de fósforos. Mientras que en la obra expuesta en Madrid la alusión más directa es el hambre, en *Una chispa basta para incendiar la pradera* la referencia central pasa a ser el grito, la apelación al incendio como un aviso de revolución.

1 Esto es observable, por ejemplo, en el documental *Revolta(s)* dirigido por Fredi Casco y Renate Costa Perdomo para la fundación Cartier pour l'art contemporain.

La política en la obra de Sacco pasa, entonces, por la proliferación de sentidos de la cual es capaz una misma imagen, que no se cierra a una única lectura. A través del montaje con otras imágenes o en la transferencia sobre objetos, la obra de Sacco encuentra distintas especificidades y connotaciones, una experimentación visual que va más allá de determinados conceptos. Lejos de postular una lectura única, propia de lo que ha sido llamado arte político, en Sacco la política se juega a partir de la diseminación del sentido. Como señala Ticio Escobar (2021) “el arte político se define como disidente en relación con las representaciones y prácticas del régimen instituido, básicamente el neocolonial capitalista en su modalidad financiera y global” (p. 59). Mientras que las imágenes sobre las cucharas pueden considerarse una denuncia del hambre y las transferidas sobre las cucharas una idea de la revolución, las que coloca en el espacio urbano junto a las imágenes de campaña condensan ambos sentidos, denuncian el hambre de las políticas menemistas al tiempo que convocan a la rebeldía. El arte es crítico no solo en la denuncia, sino en la posibilidad de dislocar los contenidos ya instituidos, introduciendo la duda, la sospecha y proponiendo nuevos mundos. Para Diana Wechsler (2015) “es posible pensar el lugar de las producciones críticas –procedan éstas del trabajo de artistas, poetas, escritores o intelectuales– como *interferencias*, en cuanto instancias de disrupción de la lógica instituida, aceptada, de la inercia de funcionamiento normalizado de la sociedad” (p. 18).

Las interferencias en el espacio urbano, el montaje de unas imágenes sobre otras, diluyen el régimen instituido por las imágenes publicitarias en el espacio público. Es el uso del espacio público como lugar de manifestación artística el que debe ser considerado como una característica propia de la época, que al tiempo que expresa una tensión institucional es una herencia de las vanguardias artísticas. Rodrigo Alonso (2015) apunta que durante la década del noventa “hay un cuestionamiento constante a las instituciones artísticas, a su encierro, especificidad, elitismo e incapacidad para acoger proyectos verdaderamente arriesgados” (p. 10). A diferencia de las vanguardias, que propusieron una ruptura total con la institución artística, las prácticas que emergen a partir de la década del noventa se proponen desbordarla, situarse a la vez dentro y fuera de ella. Este diagnóstico es compartido por Daniela Lucena (2016), quien analizando las prácticas colectivas de la década del noventa señala la relación hereditaria entre estas y las vanguardia de la década del sesenta, pero también el cambio que se observa en la relación de los artistas y la institución:

Desafiando los mandatos de esa pesada herencia, los colectivos de arte activista surgidos desde mediados de los 90 se ubicaron en una nueva posición que no se definía ni adentro ni afuera o, mejor dicho, se reivindicaba en ambos lugares a la vez (p. 598).

De modo similar, para el artista español Marcelo Expósito (2006) “las operaciones que se realizan al interior del campo institucional deban buscar *desbordarlo* y sobre todo *poner en valor* su producción al menos en parte fuera de él” (párr. 20). También Graciela Sacco plantea una relación similar con la institución artística, trabajando simultáneamente en el espacio urbano y en el museo, y proponiendo desbordes institucionales mientras participa en destacadas bienales internacionales. La relación de desborde institucional de Sacco y la herencia vanguardista se observa durante su participación en la 23° Bienal de San Pablo de 1996. Además de formar parte del espacio tradicional de los pabellones de la bienal, dentro del espacio tradicional de los pabellones de la bienal, Sacco realizó una serie de intervenciones en el espacio público de San Pablo, que desbordaban el espacio propuesto para la exhibición. Estas interferencias asumían una herencia con la vanguardia rosarina de la década del sesenta. En el texto que escribió para el catálogo y que llevó justamente el título de *Interferencia*, la artista recuperaba el legado vanguardista como marco para su participación:

24

Con la apertura democrática, hace ya más de diez años, junto a un grupo de artistas compartimos la inquietud de reunir las obras dispersas de la vanguardia rosarina que fue la principal protagonista de Tucumán Arde. Por primera vez después de mucho silencio, todo este material nos permitía armar nuestra memoria artística y llenar un hueco lamentable en la historia del arte argentino. A partir de esto creo que pude pensar y sentir la práctica artística desde un lugar cotidiano, con una conciencia ético-estética diferente (Sacco, 2015, p. 115).

Más adelante, continúa afirmando

La observación del espacio urbano y de la gráfica publicitaria me ayudó a reconocer la colonización visual operada desde los medios masivos de comunicación; la estética de las estrategias urbanas en la interacción con los ciudadanos, y la imagen contemporánea como una imagen política, política ya que asume su tiempo estética y políticamente” (Sacco, 2015, p. 115).

Sacco hace referencia a la recuperación de *Tucumán Arde* que realizó junto a APA² (Artistas plásticos asociados), un colectivo de jóvenes artistas rosarinos que en 1984 realizó la muestra *1966-1968 Arte de vanguardia en Rosario* curada por Guillermo Fantoni en el Museo Municipal Juan B. Castagnino de Rosario. Posteriormente Sacco realizará la tesina de grado con la que se graduará en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario sobre *Tucumán Arde* junto a Silvia Andino y Andrea Sueldo, en donde quedará claro su interés no solo por la vanguardia, sino por el uso de los mass media desarrollado por la vanguardia. En este sentido, las autoras señalan que los artistas de vanguardia

valiéndose de la prensa, de la fotografía, de la imagen fílmica, del afiche, etc. han dado la espalda, por lo menos en *Tucumán Arde*, a imágenes y técnicas tradicionales y han aceptado el desafío de los *media*, creando por ello mismo un público a gran escala, que partiendo de sitios puntuales llegará a abarcar a la nación misma (Sacco, Andino y Sueldo, 1987, p. 29).

El uso de imágenes de archivo, las estrategias de contrainformación y el interés en el arte de los medios en la obra de Sacco pueden ser considerados elementos hereditarios de la vanguardia, reelaborados a partir de la década del noventa. Ana Longoni y Mariano Mestman señalan que durante la década del sesenta en Rosario el interés en trabajar sobre los medios se había instalado tanto en el debate teórico como en la producción de obra. El arte de los medios “es una referencia evidente en todo el diseño de *Tucumán Arde*, es particularmente en la primera etapa, la de búsqueda de información en Tucumán, en la que encontramos similitudes con una obra clave de aquella tendencia, conocida como *anti-happening*” (Longoni y Mestman, 2018, p. 213). Explorado por Oscar Masotta, el arte de los medios formaba parte de una tendencia experimental de la época. Caracterizado entonces como ‘Arte de los medios de comunicación de masas’ y desarrollado por Masotta en conjunto con Roberto Jacoby –a quien Masotta señala como creador de este arte– se proponía como una oposición al *happening*, tal como había sido concebido por Jean-Jacques Lebel, más próximo a las ambientaciones.

2 Entre la nómina de integrantes aparecen Silvia Andino, Ernesto Arseli, Silvia Chirife, Claudia del Río, Roberto Echen, Patricia Espinosa, Mónica Figuerola, Daniel García, Gabriel González Suarez, Malva Leane, Sergio Mazzini, Ricardo Pereyra, Verónica Prieto, Graciela Sacco y Anabel Solari.

En la década del sesenta Masotta (2017) señalaba que “los problemas del arte contemporáneo residen menos en la búsqueda de contenidos nuevos, que en la investigación de los ‘medios’ de transmitir esos contenidos” (p. 225). Estas búsquedas llevarán a los artistas rosarinos a desarrollar en *Tucumán Arde* un fuerte dispositivo mediático como estrategia de contrainformación capaz de romper el cerco de silencio que el gobierno mantenía sobre los sucesos en Tucumán. Sin embargo, no es menos cierto que en *Tucumán Arde* las tendencias conceptuales y el arte de los medios de comunicación confluyen con una tendencia hacia la ambientación, que tendrá lugar especialmente en la muestra que lleva a cabo la vanguardia rosarina en el espacio de la CGT de los argentinos³.

El arte de los medios, así como *Tucumán Arde*, formarán parte de una radicalización de la experimentación estética y política, que encuentra uno de los desarrollos teóricos más importantes en el texto *La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética* que Juan Pablo Renzi había presentado durante el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia, realizado en agosto de 1968 en Rosario. Esta es la cita que se esconde en el texto que Sacco presenta en la Bienal de San Pablo. Renzi (2018) propone, desde una ideología marxista que evidenciaba la necesidad de un cambio social, que el arte debe surgir entre la posición estética del artista y su posición ideológica. Pero si la radicalidad política debe ser asumida, no debe serlo en perjuicio de la experimentación artística: “políticamente hablando, nuestra actitud tendrá su peso cultural mientras actuemos como grupo, y mientras nuestra actividad se defina claramente en los límites de nuestro trabajo específico: la creación estética” (p. 167). El trabajo grupal era una de las características distintivas de la vanguardia, aunque es cierto que existían importantes diferencias entre el grupo rosarino y el porteño. La radicalidad, sin embargo, no es solo política, sino que también está acompañada por una constante experimentación artística. Como señala Guillermo Fantoni (1993):

Los procesos de indagaciones formales, al conjugarse con los cambios de situación política que operaron fuertemente sobre el campo cultural desde mediados de la década, no podían desembocar sino en un tipo de práctica y producción cuya definición formal y conceptual desafiaba no sólo el orden social global, sino también las formas del arte comprometido tal

³ No podemos indagar demasiado en este espacio sobre el uso del término ‘conceptual’ referido a la vanguardia de la década del sesenta. Un estudio más amplio del problema puede encontrarse en Longoni y Mestman *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2018). Un dossier interesante sobre la problemática, editado también por Ana Longoni, fue publicado por la revista Ramona N° 82, en julio de 2008.

como se las concebía tradicionalmente (p. 5).

Podríamos considerar que Sacco asume tanto el compromiso político de la vanguardia como las tendencias experimentales, aunque el horizonte de transformación política al que aspiraba la vanguardia parecía haber desaparecido. La relación entre arte y política, que se articulaba en la década del sesenta a partir de una denuncia directa y en un arte por momentos. Podríamos pensar que es la imposibilidad misma del cambio revolucionario lo que provoca una nueva articulación entre arte y política. En ciertos momentos, se observa en el discurso de Sacco cierta nostalgia por el pasado perdido, por la capacidad transformadora de la vanguardia y por el trabajo colectivo de los artistas. En una entrevista que le realiza Andrea Giunta (2000), Sacco afirma “hoy pueden haber artistas trabajando sobre distintas cuestiones políticas, pero estamos aislados, no trabajamos en conjunto” (s. d.). El análisis que realiza Sacco expresa cierto desánimo ante el panorama artístico y político de principios de la década del noventa, aunque sobreviva en ella la necesidad de realizar un arte experimental de corte político. En la misma entrevista afirma que “hacer una aplicación diferente de la heliografía es también decir que se puede seguir haciendo algo más. Es convalidar el cambio y la transformación” (s. d.). Sacco recupera la tradición ligada al arte de los medios, produciendo intervenciones, interferencias en el espacio urbano, un espacio ocupado por los cuerpos luego de la dictadura militar. Hay otra dimensión que creemos interesante al menos señalar y es la imagen de los cuerpos que Sacco propone y que mencionamos al pasar cuando analizamos la serie *Bocanada*. Es la estética espectral de las imágenes de Sacco, contornos borrosos de cuerpos brotando desde objetos que parecieran reanimar un potencial político ligado a la memoria y a los muertos.

III. El cuerpo ausente. Hacia una *performance* espectral para la postdictadura argentina

El cuerpo como campo de batalla podría considerarse una característica propia de la postdictadura argentina, en donde se exorcizan los fantasmas de las políticas represivas de la dictadura militar. Es un cuerpo que, además, se enfrenta a los cuerpos lisos, transparentes, publicitariamente contruidos a partir de la década del noventa. Pero ¿qué sucedería si invirtiéramos la relación con los espectros? Es decir, si en lugar de exorcizarlos, expulsarlos de

nuestro propio cuerpo, procedemos a convocarlos, a dialogar con ellos. Dos acercamientos, dos formas de trabajar con el espectro. La primera más bien expulsora, poco afecta a creer en los fantasmas, propone sacar al demonio del cuerpo. La segunda se pone a la espera del retorno del fantasma, siempre impuntual e intempestivo. Siguiendo esta segunda indicación quizá sea posible pensar a la postdictadura como un espacio plagado de fantasmas, fantasmas que asedian en reclamo de justicia. Para Silvia Schwarzböck (2015) la *postdictadura* argentina pertenece al género del terror, “es lo que queda de la dictadura, de 1984, hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota” (p. 23). En particular, la autora hace referencia a la continuidad del modelo económico neoliberal, impuesto por las armas y legitimado por los votos en la democracia, así como a la impunidad del sector empresario, cómplice de la dictadura militar. Lo que me interesa de este concepto, más allá de lo que señala Schwarzböck, es la continuidad de la ausencia de los cuerpos. Una *continuidad de la ausencia* que se expresa en las imágenes de los cuerpos humanos en la postdictadura argentina.

28

Quisiera entonces presentar una cadena de preguntas, una red de interrogaciones en torno al cuerpo, recuperando una pregunta fundamental formulada por Adrián Cangi (2019), tomada, a su vez, del performer peruano Emilio Santiesteban: “¿qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?” (p. 86). La pregunta, en su asedio, abre muchas otras. ¿Es posible conectar el espectro con una práctica performática cuando aquel se caracteriza por la ausencia de la organicidad del cuerpo? ¿Cómo pensar una *performance* donde el cuerpo ha sido sustraído? El espectro sobreviene, sobrevive a la muerte y a la descomposición del cuerpo, pero no se opone a él como podría hacerlo el espíritu en la tradición platónica. Si el espíritu carece de forma y ha sido pensado en la tradición filosófica como un elemento inmaterial o volátil –que necesita liberarse de un cuerpo que lo somete a un encierro degradante–, el espectro, por el contrario, sobrevive la memoria de su relación con el cuerpo como si se tratara de un índice. Esa permanencia es un indiscernible, una cosa difícil de nombrar, ni cuerpo ni alma, o ambas al mismo tiempo. Como señala Derrida (2012):

Son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re) aparecido o en el retorno del espectro. Hay algo de desaparecido en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido (p. 20).

Mario Cámara continúa este abordaje acerca de los espectros en relación con las consignas y utopías de la década del sesenta y setenta a través de un análisis de la poesía de Martín

Gambarotta. Siguiendo a Derrida, Cámara (2017) señala que “un fantasma, al no estar vivo ni muerto, problematiza la pregunta por su origen y por su futuro. ¿Desde cuándo es un fantasma? ¿Hasta cuándo lo será?” (p. 136). En *Punctum*, libro que Martín Gambarotta publicó en 1995, el gesto anacrónico se vincula a la recuperación del lenguaje propio de la militancia política de la década del setenta, que parecería haber quedado obsoleto con la recuperación democrática y con el nuevo reparto del mundo que se produjo después de 1989. En *Punctum* “el pasado se hace presente con una estructura fantasmática consistente en una poética de los espectros” (p. 144), que sin reivindicar la lucha armada de las décadas pasadas hace audibles los restos de aquel periodo. El lenguaje aparentemente obsoleto, anacrónico en sus usos, reaparece en la década del noventa expresando la aparente desaparición del horizonte revolucionario de las décadas pasadas, pero también su supervivencia solapada, su reclamo de reconocimiento.

¿Cuál es la insistencia, el asedio de un espectro imposible de ser nombrado únicamente como alma o como cuerpo que retorna desde el período más sangriento que haya conocido la argentina contemporánea? ¿Cuál es su estatus ontológico, si es que cabe pensarlo en esos términos? El espectro –como el desaparecido– es aquel que puede retornar, de aquel que de hecho se espera el retorno⁴. Ludueña Romandini (2010), llama espectro –en un sentido restringido– a los entes “que sobreviven (así sea bajo la forma de un postulado) a su propia muerte, o que establecen un punto de indistinción entre vida y muerte. Desde ese punto de vista, el espectro puede ser completamente inmaterial o adquirir distintas ‘consistencias’” (p. 14). No alcanza entonces con un acercamiento ontológico al espectro, que se formule en términos de aquello que evidentemente es, sino que el acercamiento debe ser espectralógico, lo que es y no es al mismo tiempo.

Espacio *liminar* que, tal como propone Victor Turner (1980), se caracteriza por deshacer las categorías habituales para dar lugar, en los ritos de paso, a seres que “no están ni vivos ni muertos, por un lado, y a la vez, están vivos y muertos. Su condición es la de la ambigüedad y la paradoja, confusión de categorías habituales” (p. 107), indistinción por la que están al mismo tiempo muertos y en estado embrionario. Siguiendo el enfoque propuesto por Turner aunque en clave de ese otro gran fantasma de la historia del arte que fue Aby Warburg, Eduardo Grüner (2017) propone una *coreografía de las intensidades* que tiene lugar en el no-lugar y no-tiempo

4 Se podría pensar, a partir de esto, en una espectralología de la última dictadura militar argentina, especialmente de Jorge Rafael Videla y en la apelación que realiza sobre los desaparecidos como aquellos que no están ‘ni vivos ni muertos’, y que constituye la fase teórica de una práctica genocida de sustracción de los cuerpos. Esta frase, y el accionar genocida que llevaron a cabo inaugurará la espectralología en la postdictadura.

de lo sagrado, en ese “momento en que no está decidido si lo que sigue es el *sacrum* o el *tremendum*” (p. 21).

Quizá sea posible observar una *performance* espectral o suspendida en la obra de Graciela Sacco, en la manera en que esa espectralidad trae a escena procesos que corresponden a distintas insurgencias o sublevaciones de la década del sesenta y del setenta. Esto implica la posibilidad de situar a los fantasmas, de otorgarles un espacio de aparición para que recuperen su potencia. En Sacco esa herencia será planteada no solo en términos de una recuperación de la vanguardia rosarina de la década del sesenta, como ya analizamos anteriormente, sino también de las manifestaciones e insurgencias políticas de ese momento. Estas manifestaciones son especialmente visibles en la obra *Cuerpo a cuerpo*, de la cual forma parte *El incendio y las vísperas*, presentada en la Bienal de San Pablo en 1996.

30

Sobre largos bastones de madera, similares a los que son utilizados en las manifestaciones políticas, Sacco transfirió imágenes de movilizaciones. La técnica heliográfica le había permitido transferir imágenes sobre casi cualquier objeto, como en las cucharas de la serie *Bocanada*. A partir de esta posibilidad intervino diversos objetos con imágenes que parecen brotar, surgir desde los objetos mismos, como si constituyeran su memoria. En las imágenes y documentos visuales de manifestaciones políticas que extrae de periódicos y que luego transfiere sobre las maderas, están presentes las imágenes del Cordobazo y del Rosariazo, pero también del Mayo Francés y de la Primavera de Praga, entre otras. La imagen documental pierde su marca de origen para interferir sobre el museo, la galería de arte o el espacio público de cualquier ciudad del mundo. Como señala Andrea Giunta (2015):

Sacco no pretende registrar el instante preciso que atrapó la toma fotográfica, sino la latencia activa de los tiempos, la fuerza propulsora desde la que el pasado puede interrogar el presente. Y el sentido irrevocable del reclamo que activa a las multitudes que avanzan por las calles (p. 131).

Si en *Bocanada* las bocas se proponían interferir en un espacio poblado por la mirada rápida de transeúntes, en *Cuerpo a cuerpo* se introduce la lógica urbana de las manifestaciones al interior de la institución artística. Podríamos pensar que para Sacco el gesto de arrojar una piedra es el mismo que en una manifestación sucedida en Praga, en Córdoba, en Rosario o en París, en la década del sesenta o en la del noventa. Hay cierto *hermanamiento* en las imágenes,

en la continuidad de cuerpos que accionan en el espacio político. Una relación similar es la que observa Georges Didi-Huberman en el film *El fondo del aire es rojo* de Chris Marker. En el film se ponen en relación las imágenes de las luchas políticas de la década del sesenta y del setenta con los planos de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein. Didi-Huberman (2017) observa en ese gesto una relación estética, política y antropológica, en donde una “solidaridad muy profunda une a los protagonistas, con sus duelos y deseos, pero que también hace confluír las épocas por medio de las imágenes” (p. 85). Podríamos extender esta solidaridad a otras obras y gestos de manifestaciones, como *La huelga*, un aguafuerte de 1935 de Abraham Regino Vigo. En *La huelga* la solidaridad se extrema en el duelo –otra forma de aparición del fantasma– de una mujer que se erige sobre el cadáver de un hombre. Mientras cierra uno de sus puños en señal de bronca, con su otra mano la mujer sostiene una piedra, que seguramente arroje para reparar una injusticia.

Si entre *El fondo del aire es rojo* y *El acorazado Potemkin* existe una relación solidaria en la que la segunda le hereda a la primera su potencia política, en el aguafuerte de Abraham Regino Vigo la relación entre el cadáver y el gesto de arrojo se vincula a partir del duelo, del poder de la muerte y de los muertos. En las obras de Sacco las imágenes que surgen desde los objetos constituyen una memoria contenida, revelada y convocada por la artista, que crea así una comunidad de espectros. Las apariciones espectrales están ahora disponibles para ser asumidas políticamente. Existe cierta complicidad entre los espectros de la serie *Cuerpo a Cuerpo* y *Una sola chispa basta para incendiar la pradera*, como “si en cada pequeño acto pudiésemos acceder al poder de una decisión irrevocable. Una apelación a las conciencias. O una incitación a la violencia” (Giunta, 2000, s. d.). El fósforo puede incendiar una pradera, pero también las vigas de madera que contienen la memoria de las insubordinaciones políticas y así dar paso a una violencia revolucionaria, aunque no menos memorativa. Mientras tanto, la performatividad en suspenso, la latencia de los espectros se sostiene como una danza a medio camino entre la manifestación completa o su desaparición. Como en la liminaridad turneriana, la ambivalencia se sostiene y un cuerpo, más allá de los exorcismos, nunca podrá deshacerse de sus espectros. El cuerpo y el fantasma se sostienen mutuamente. La presencia efectiva de los cuerpos convoca a los espectros para una política transformadora. El fantasma, lejos de poder ser exorcizado, habita el propio cuerpo. Es hora de reunir aquello que fue separado.

Bibliografía

- Alonso, R. (2015). *Volatilidad. Relatos inmateriales de los 90*. Buenos Aires: Catálogo Bienal de Performance. Parque de la memoria.
- Amigo, R. (2008). Aparición con vida: las siluetas de los detenidos desaparecidos. En A. Longoni y G. Bruzzone, *El siluetazo* (pp. 203-252). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cámara, M. (2017). *Restos épicos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería.
- Cangi, A. (2019). Meditaciones sobre el dolor. En A. Cangi y A. Gonzalez, *Meditaciones sobre el dolor* (pp. 47-96). Sin datos: Autonomía.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones*. Buenos Aires: Eduntref.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Escobar, T. (2021). *Aure latente*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Expósito, M. (2006). *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*. Transversal texts. Recuperado el 02/04/2022 de <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es>.
- Fantoni, G. (1993). *Juan Pablo Renzi. Arte, vanguardia y política* [ponencia]. Vanguardia Artística y Vanguardia política. V Jornadas de Teoría e historia de las artes. Centro Argentino de Investigadores del Arte (CAIA), Buenos Aires, Argentina.
- Giunta, A. (2000). *Graciela Sacco. Imágenes en turbulencia. Migraciones, cuerpos, memoria*. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.

- Giunta, A. (2015). Migraciones, cuerpos, memorias. En D. Wechsler, *Graciela Sacco. Nada está donde se cree...* (pp. 129-152). Buenos Aires: Eduntref/Ediciones Larivière.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Buenos Aires: EUFyL.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2018). *Del Di Tella a Tucumán Arde*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lucena, D. (2016). Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), pp. 583-600.
- Ludueña Romandini, F. (2010). *La comunidad de los espectros*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Masotta, C. (2017). Después del pop nosotros desmaterializamos. En A. Longoni, *Revolución en el arte* (pp. 221-249). Buenos Aires: Malsalva.
- Masotta, O. (2017). *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Malsalva.
- Renzi, J. P. (2018). La obra de arte como producto de la relación conciencia ética-conciencia estética. En A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde* (pp. 165-168). Buenos Aires: Eudeba.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rozitchner, L. (2003). *El terror y la gracia*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- Sacco, G. (2015). Interferencia. En D. Wechsler, *Graciela Sacco. Nada está donde se cree...* (pp. 115-119). Buenos Aires: Eduntref-Larivière.
- Sacco, G., Andino, S. y Sueldo, A. (1987). *Tucumán Arde*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Schwarzböck, S. (2015). *Los espantos*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Wechsler, D. (2015). *Graciela Sacco. Nada está donde se cree...* Buenos Aires: Eduntref-Lariviere.

Cómo citar este artículo:

Antuña, J. (2022). Performatividad espectral. Manifestaciones fantasmales en la obra de Graciela Sacco. *AVANCES*, (31), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/37664>.