

Alexander Alberro. Profesor asociado de Historia del Arte en la University of Florida, Estados Unidos.

En *El balcón*, la obra de teatro de Jean Genet de 1956, el jefe de la policía pregunta desesperado a Carmen e Irma, dos mujeres de un exclusivo burdel, si acaso a alguno de sus clientes le gustaría ponerse en su lugar. “¿Realmente existo?”, pregunta el jefe de la policía. “Usted no existe”, responde Irma. “¡Cómo! ¿Todavía no?”, exclama él desesperado: “¿No existen las simulaciones?” “¿Simulaciones?, repite Carmen. “¡Sí, idiota! ¿Simulaciones del jefe de la policía? A lo que Irma responde: “No, el tiempo no es todavía el correcto, querido. Tu función no ha sido reconocida como lo suficientemente valiosa para convertirse en una imagen o fantasía que consuele a los soñadores”.

El drama de Genet, escrito hace más de medio siglo, trata sobre la compleja relación entre fantasía, mimesis, representación y mascarada. El dramaturgo aborda cómo el desempeño sirve tanto para fundar como para legitimar la posición del sujeto en la sociedad. O para decirlo de forma distinta: sólo cuando alguien o algo es representado o se convierte en un signo de sí mismo, logra reconocimiento y significado. En el deseo de que los otros simulen su papel de “jefe de la policía”, el jefe de la policía busca afirmar, reforzar y acrecentar su identidad.

La obra de Genet se ubica en el cambio de siglo. Desde entonces, los cuestionamientos sobre la legitimidad del papel de la policía han cambiado mucho. Sin embargo, las fantasías continúan representándose, aunque los roles particulares hayan cambiado. Mi ponencia de hoy explorará la reciente proliferación de piezas en video donde los artistas validan su práctica individual identificándose públicamente con un artista anterior, construyendo así una genealogía para su propia obra. Con el propósito de ser breve, me limitaré a hablar sobre tres proyectos de video, aunque quiero enfatizar que existen muchos otros con planteamientos similares. Los proyectos en los que enfocaré mi atención son *Partially Buried* de Renée Green de 1996; *Im Geschmack der Zeit* de Christian Phillip Müller de 2003, y *Kunst Muss Hängen* de Andrea Fraser de 2001. Quiero tratar las siguientes cuestiones: ¿cuáles son las implicaciones más amplias de estas maniobras genealógicas e históricas? ¿Han desaparecido las fronteras entre el arte y la documentación “real”, o simplemente se han reconfigurado en estos proyectos? Y, ¿qué es lo que la asociación filial y genealógica deseada y, de hecho, establecida por el joven artista hace por ambas?

Describiré brevemente estas piezas para quienes no estén familiarizados con ellas. *Partially Buried* es un proyecto de varias capas que resume muchas esferas de influencia superpuestas: Estados Unidos en los años 60 y 70, la recepción de Robert Smithson, la cultura afroamericana y la teoría crítica contemporánea. En un principio el video era tan sólo una parte de un entorno mucho más extenso, que incluía fotografías, revistas, discos, grabaciones y otros textos de apoyo. Pero al desmontar la instalación, el video se ha exhibido aparte, como una pieza independiente. La voz de Green guía la narración mientras la artista documenta su viaje de Nueva York a la universidad de Kent State en Ohio, el lugar donde se ubicara *Partially Buried Woodshed* de Smithson (1970). Las memorias de infancia de la artista —su madre estudió en Kent State en 1970— añaden un motivo personal al viaje. *Partially Buried* comienza



con las imágenes grabadas desde el asiento delantero del lado del pasajero de un coche cuyo conductor, captado de perfil, es la misma Green. Ella conduce por *Shaker Heights*, un suburbio de clase media alta de Cleveland, Ohio. Un texto anuncia la presencia de la artista en tercera persona. “Este retorno”, informa al espectador el texto, “ha inducido a la artista a examinar su relación con la genealogía de los artistas americanos, así como a intentar imaginar las corrientes que ejercieron su influencia antes de ser consciente de su capacidad para crear formas”. La mayor parte del video trata de la política de fines de los 60 y principios de los 70 y del trabajo de artistas como Smithson, Robert Morris, Ivonne Rainer y Hans Haacke, entre otros. El video incluye también visitas a archivos y monumentos así como entrevistas entre Green e informantes locales. De esta manera, Green se inserta en el proyecto en un rol ficticio doble: el de una artista americana, Renée Green, “pero también el de una entrevistadora, investigadora y académica que busca construir una historia” —en otras palabras, una historiadora. De forma similar a *Gabi Teichert* del director Alexander Kluge —una maestra de historia que se lanza, pala en mano, a desenterrar la historia alemana— Green se embarca en una búsqueda arqueológica del conocimiento. Consciente de que lo que descubra estará necesariamente incompleto, confía en que le aportará cierta clase de contra historia o de contra memoria. En otras palabras, la artista busca construir una historia alternativa y darle voz a lo que ha sido silenciado —redescubrir y remendar las piezas de una historia cuyo acceso inmediato no es comprensible en el presente. Green está consciente, además, de cómo su condición contemporánea afecta su producción de historia. Como lo explica en una entrevista de 1977, “...mi idea de la historia es como una actividad que refleja vidas vividas que se relacionan con algo muy presente. No es otra cosa”. El pasado está determinado siempre por nuestra condición presente, que socava el rol de “veracidad” del investigador o historiador, envuelto en su propia subjetividad que amenaza con ensombrecer y alterar cualquier investigación objetiva.

*Im Geschmack der Zeit* de Müller es otro un video que forma parte de un conjunto más complejo y se mostraba en un monitor en un rincón de la instalación. En él podemos ver al artista vestido de camiseta negra, gesticulando frente al embalse Klingenbergtsperre en Sachsen, diseñado por el arquitecto Hans Poelzig. Con un micrófono en una mano y un enorme y atiborrado portafolio en la otra, esta misma figura presidirá el tur arquitectónico de 20 minutos por de las estructuras de Poelzig en Polonia y Alemania. En términos relativos, la figura del presentador permanece empequeñecida a lo largo de esta intrigante excursión, especialmente al contrastarse con los edificios presentados que amenazan con eclipsar su forma diminuta. Ocasionalmente se detiene a leer pasajes acerca de Poelzig y sus logros creativos en varios libros. Müller fue comisionado por una asociación dirigida por el *Poelzig-Babylon Ensemble* de Berlín, para producir una obra enfocada explícitamente en el arquitecto berlinés alrededor de la Plaza Rosa Luxemburgo en 2002. Sin embargo *Im Geschmack der Zeit* va considerablemente más allá del personaje de Poelzig, y utiliza a la persona del arquitecto al servicio de la historia de la plaza



Al interpretar el rol del historiador, ambos artistas enfatizan la importancia que tiene en la construcción de la norma y en la determinación de quién está incluido y quién no. Sus apropiaciones y sus mascaradas refuerzan los soportes ideológicas de cualquier proyecto histórico o genealogía. La historia desde este punto de vista se entiende como una narrativa construida más que como una narrativa inscrita en el orden de las cosas. El contexto cultural e histórico del presente en el que trabaja el artista es tan importante de entender como el contexto en el que operaban los artistas que lo precedieron y con los que dialoga. Pues es el contexto visto desde su propia perspectiva en el presente el que determina sus interpretaciones del pasado.

Ahora bien, si la metodología de los dos proyectos que acabo de examinar es similar, el video *Kunst Muss Hängen* de Andrea Fraser lleva la estrategia de la interpretación, la mímica y la mascarada a otro nivel. El video presenta a Fraser re-interpretando un discurso del artista alemán Martín Kippenberger, quien, como lo explica en un testimonio reciente, acertadamente titulado “Performance Anxiety”, fue una figura muy importante para ella por varias razones. En primer lugar, compró varias de sus obras, lo cual no pasó inadvertido por coleccionistas alemanes e incluso europeos. En segundo lugar —y más relevante para nuestros propósitos— Kippenberger había perfeccionado el rol del artista aborrecible que lanza insultos y se burla de aquellos que, desde la institución del arte, apoyaban su patético ser y su posición subjetiva. Muchos de sus discursos públicos eran excesivos; y desde el punto de vista de Fraser, “actos extraordinarios de auto-objetivación, al mismo tiempo, cómicos, violentos, patéticos y grotescos”. Kippenberger “ejecutaba su posición de artista encarnándola al mismo tiempo”. Entonces, ¿qué sucede cuando Fraser, una artista, representa la actuación de otro artista que, a su vez, interpreta el papel del “artista” patético? Y, ¿dónde se ubica la realidad de este intercambio? Antes de intentar desenredar esta escurridiza cadena de representaciones, voy a describir el performance de Fraser.

Para *Kunst Muss Hängen*, Fraser se disfrazó para parecerse a Kippenberger. El discurso de éste último, similar a muchos otros discursos públicos que realizara entre los años 80 y 90, estaba dirigido a un público formado por coleccionistas de arte, galeristas, curadores, críticos y otros personajes del mundo del arte contemporáneo reunidos en una cena formal en ocasión de la apertura de una galería en Austria, en 1995.

Fraser estudió cuidadosamente el video que documentó las desagradabilísimas y ebrias palabras de Kippenberger, y reprodujo a la perfección sus palabras, gestos, inflexiones, entonación y movimientos. Esta estrategia de emulación donde la borrachera de Kippenberger y su falta de respeto hacia el público del mundo del arte y hacia sí mismo están meticulosamente representados implica —por lo menos en el contexto de la obra de arte— una afirmación y una crítica a la vez, sugiriendo que se estaba dando algo más que una mera imitación. Al elegir encarnar a Kippenberger en su mejor momento (o el peor según el punto de vista), en otras palabras, al imitar a Kippenberger en su rol de artista “misógino, homofóbico y

xenofóbico” que expresa su desprecio por galeristas, coleccionistas y otros patronos del mundo del arte, Fraser señala su admiración al legado del artista ya fallecido. Pero al mismo tiempo, su apropiación de la persona de Kippenberger da pie a la pregunta sobre su relación particular con este modelo pasado: ¿es su performance una confrontación estilística, una recodificación contemporánea que establece diferencia en el centro de la similitud? ¿O es una imitación que añade el punto de exclamación a la importancia actual del discurso de Kippenberger? De hecho, la imitación de Kippenberger recuerda las estrategias de apropiación desarrolladas por artistas de periodos previos, principalmente de finales de los 70 y principios de los 80, tipificados por la “refotografía” de figuras como Sherrie Levine y Louise Lawler. En efecto, justo como el trabajo de Levine “consistía en refotografiar directamente reproducciones de series de fotografías de varios maestros del modernismo presentándolas como si fueran propias”, Fraser rerepresenta el discurso de Kippenberger dirigido originalmente a un público del mundo del arte, ante *otro* público equivalente. Desde esta perspectiva, el re-performance de Fraser perturba, casi tanto como las fotografías de Levine, las ideas de autoría, originalidad, y expresión subjetiva en las que se supone descansa la integridad del artista y su obra. Y así como la selección de imágenes robadas de Levine no era arbitraria como muchos habrán notado, siempre es la obra de fotógrafos hombres canonicados— el performance que Fraser elige rerepresentar es ideológicamente denso (el artista blanco, misógino, homofóbico y xenofóbico, dirigiéndose a su público). De esta manera, Fraser y Levine somete aquello de lo que se apropian a un escrutinio desmitificar permitido y movilizado por el acto mismo de remplazarlos entrecomillándolos.

Sin embargo, tomar una fotografía de la obra de un artista es muy distinto a asumir la persona e interpretar la subjetividad de otro artista. Más que una travesura, una estrategia irónica o algo mecánicamente producido, representar la identidad pública de alguien es constituirse a sí mismo performativamente a través de un acto. Y la naturaleza sostenida del video —el hecho de que a diferencia de tomar una fotografía o varias, representar la identidad de otro dentro del contexto de un video no es un evento individual sino una especie de producción sostenida— tiene un efecto real en la acción, especialmente si la representación en sí misma se origina no a partir del sujeto elegido, que existe antes del performance de identidad, sino más bien del “ser” constituido en el performance. Tal como se construye la identidad de Kippenberger mediante su performance público, así pasa con la de Fraser. En efecto, la esmerada rerepresentación del performance de Kippenberger realizada por Fraser une su propia personalidad tan estrechamente la del interpretado que “artista y rol parecen fundirse en un todo homogéneo. El acto de imitación de Fraser es tan intenso que es difícil distinguir el bailarín del baile. A diferencia de los performances de Müller o Green, Fraser incorpora de manera tan total a Kippenberger, su imitación o simulación se acerca tanto a su referente, que produce una ansiedad extrema —porque no es del todo clara la diferencia entre la impostura y “lo real”.



En otros términos, ¿está Fraser representando un performance anterior que es específico de género, cultura y tiempo, o está articulando su posición como sujeto ante una condición más general del nuevo milenio, que trasciende el género y expande la noción de especificidad cultural e histórica? Y, quizá sea esto lo que produce incomodidad en el espectador: la imposibilidad de saber realmente si la condición que articula y aborda el discurso de Kippenberger es específica a un momento histórico y una cultura ya pasados o si es más general y está vigente aún el día de hoy. Es decir, si las acusaciones mordaces en contra del mundo del arte y la esfera de la cultura articuladas por Kippenberger tienen la misma resonancia en la actualidad que cuando se hicieron en Austria a principios de los años 90.

Resumiendo, en la obra de Green y Müller existe una distancia entre su postura de sujeto presente como artistas y el papel de historiadores que juegan. A pesar de que su visión de la historia es de diálogo —con una conciencia evidente de la manera en que las narrativas históricas están investidas de los valores del presente— aún existe la separación entre pasado y presente acentuada por la separación entre su presencia como artistas y su performance como historiadores. En el caso de *Kunst Muss Hängen* la distinción entre pasado y futuro se ha eliminado al mismo tiempo que la división entre su identidad y la de Kippenberger. Volviendo a la obra de Genet, parecería que la diatriba de Kippenberger dirigida a lo que él consideraba un mundo del arte totalmente perverso que se convertía en una postura, o un papel, más resonante hoy que nunca. Como el jefe de la policía de El balcón, que debía esperar la intensificación de los disturbios sociales para que la pertinencia de su rol fuera manifiesta, mediante la perfecta encarnación y fusión de su identidad con la de Kippenberger, Fraser apunta que la relevancia y el significado de la aborrecible persona artística de Kippenberger ha aumentado con el paso de los años.