

ENCARNAR UNA CITA: EL ESPÍRITU MASOTTIANO EN INVOCAR EL ACTO

Mariana Moreno (IHAAA-FDA-UNLP)
morenomarianasoledad@gmail.com

RESUMEN

En el presente trabajo analiza la performance *invocar el acto* de Jorgelina Mongan, Gonzalo Lagos y Guillermina Mongan con diseño espacial de Luciana Lamothe realizada para la Bienal de performance 21 en vínculo con el happening *Para inducir el espíritu de la imagen* realizado por Oscar Masotta en 1966 en el Instituto Di Tella. Siguiendo el procedimiento creativo de la performance *invocar el acto*, que fue construida a partir de la obra de Masotta, se estudiarán las formas de aparición de la referencia Masottiana y su significancia en la actualidad. Se establecerá una relación entre ambas acciones a partir del concepto de invocación como una forma de modulación de la cita. Se hará un recorrido por el hilo que conecta ambas piezas no sólo a partir del diálogo intertextual como plantea Genette sino también, desentrañando la continuidad de un enlace de producción artística atravesado por lo corporal.

Se llevará a cabo un análisis a partir de las categorías para el estudio de la performance propuestas por Erika Fischer Lichte en Estética de lo performativo como la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y el ritmo. Se estudiará en cada una de estas dimensiones las apariciones de las referencias masottianas y su manera de ser habitadas en el cuerpo de la acción.

PALABRAS CLAVE

corporalidad; invocación; happening; política; espacialidad

INTRODUCCIÓN

Para inducir el espíritu de la imagen

El artículo de Masotta, [1967] (2017) *yo cometí un happening* fue una publicación que formó parte de un ciclo de conferencias y happenings que se llevaron a cabo en el Instituto Di Tella, organizado por Masotta junto a Costa, Jacoby, Telechea, Bony, Maler y Alicia Paez. Se trataba de una reflexión y explicación del proceso creativo del happening *Para inducir el espíritu de la imagen*. Allí, Masotta explicaba que la acción fue creada como respuesta a una crítica perteneciente al sector de la izquierda intelectual argentina que, por aquellos años, oponía el compromiso político en el arte para la transformación social a la frivolidad con la que se creaban y recibían los happenings. Masotta contestaba a esta crítica haciendo un happening con un gran compromiso político y a su vez, una reflexión sobre la belleza dentro de su propio funcionamiento. Se trata de una respuesta a través de una acción estética de compromiso político utilizando la estructura formal del happening. Acción que se vió reforzada con una publicación que a modo de paratexto se ofrece una clave de lectura en donde se ponen en crisis las antinomias propias de los debates intelectuales que se desarrollaron por aquellos años. Dicho artículo culmina con la ya célebre frase de Masotta, se trató de un acto de sadismo social explicitado (Masotta, [1967] 2017, p.198).

Invocar el acto

Como parte de la programación de la Bienal de Performance 2021 y se llevó a cabo *Invocar el Acto* en marzo del año 2022. Su primera edición fue en el espacio Chela, ubicado en el barrio de Parque Patricios. Allí, dentro de uno de los galpones que funcionaron como fábrica de amianto, se montó el espacio diseñado por Luciana Lamothe que consistía en ocho esculturas de caño de andamio y madera de pino de aproximadamente dos metros de alto. Por un lado se ubicaban tres esculturas con forma cuadrada con acceso a la parte superior por escaleras de andamio y por el otro cuatro esculturas de madera de pino con forma de embudo soportadas también por estructura de andamio y una última escultura a piso solo en madera con la forma de un medio moño de similar medida a los embudos. El espacio se podía recorrer libremente; se invitaba al público a acercarse o alejarse, siempre de pie. La acción se desarrollaba en el vínculo de cinco performers con el espacio y el movimiento que los objetos y el cuerpo fueran construyendo juntos. *Invocar el acto*, se concibió desde una partitura organizada en cinco estadios: Introducción: La respiración como atmósfera. I- Extrañar y provocar lo humano II- La suavidad de la provocación III- La reverberancia de la materia IV- Invocar una presencia gigante y muda.

A partir de esta organización creada por Guillermina Mongan, Jorgelina Mongan y Gonzalo Lagos, se fue trabajando la cercanía con la obra de Masotta *Para inducir el espíritu de la imagen* no sólo como una referencia o una cita sino como una invocación, un llamado o pervivencia corporal de las imágenes masottianas. Se trató de un largo proceso que fue guiado por las siguientes preguntas, también elaboradas por Ixs tres artistas antes mencionados: ¿Cómo extrañar y provocar lo humano? ¿Qué tipo de gestos aparecen entre la reverberancia de la materia, el espacio y la invocación? ¿Cómo un espacio, una objetualidad nos induce hacia un estado de provocación? ¿Qué invocamos con otrxs al percibirnos ante un mismo acto? ¿Cómo se resignifican los gestos al convocar presencias inmateriales? ¿Cuánto conlleva de provocador invocar con otrxs?.

El punto de contacto entre estas dos acciones es la gran pregunta que posibilita una reflexión escrita que se puede abordar a partir de los diferentes conceptos sobre el estudio de la performance que ofrece Erika Fischer Lichte y la experiencia propia dentro del proceso creativo de la acción.

Corporización

Erika Fisher Lichte (2011) utiliza el concepto de encarnación para desarrollar su reflexión y categorías en relación al cuerpo desde su dimensión performativa. Durante la segunda mitad del siglo dieciocho, se comenzó a utilizar el término encarnación para dar cuenta de una técnica de actuación en relación a la construcción de personajes. Los actores y actrices encarnaban papeles, personajes que estaban contruidos con un sentido y significados específicos que provenían de la dramaturgia. Así, la interpretación sólo estaba al servicio de volver eficaces en el cuerpo los significados contruidos narrativamente. En palabras de Fischer Lichte *el arte de actuación en su performatividad no debía producir significados nuevos, propios, sino que tenía que limitarse a darles expresión a los que el autor había hallado o inventado en su texto* (Fischer Lichte, 2011, p.160). Encarnar entonces, es ocultar el cuerpo fenoménico del actor o actriz en pos de la fiel interpretación de sentidos preconcebidos. Esta manera de entender el concepto de encarnación produce una división entre la carne y el espíritu y se sostiene sobre la base de la filosofía de los dos mundos como menciona la autora. El cuerpo orgánico del actor, su *físico estar en el mundo* debía ser eliminado para dar lugar a un cuerpo semiótico puro. Es decir, un cuerpo que funciona como instrumento vacío de significación propia y al servicio de significados superiores que pertenecen a un mundo intangible que se materializa a través del cuerpo del actor. Así, el concepto de encarnar, hacer carne algo intangible y supremo, da cuenta de un significado único que debe ser habitado de la misma manera por todos los cuerpos existentes. A partir de esta crítica al concepto ya obsoleto de encarnación es que la autora desarrolla su propuesta de *corporización* para pensar nuevas maneras del cuerpo interviniendo en la acción en donde se derriben los antagonismos y oposiciones que restringen la idea de corporalidad. En este sentido, el funcionamiento más ajustado para pensar la corporización es el que hace referencia a la relación del actor y el papel. Siguiendo a Grotowski, Fisher Lichte (2011) menciona cómo se derriba la teoría de los dos mundos del concepto de encarnación: *el actor no le presta su cuerpo a una mente, no encarna en este sentido algo mental, esto es, significados preexistentes, sino que hace que la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (agency) a su cuerpo* (Fischer Lichte, 2011, p. 169).

Con el concepto de corporización se logra diferenciar lo que se considera una interpretación clásica basada en modelos regidos por la primacía del texto asociado con la mente por sobre el cuerpo y una nueva propuesta de interpretación vinculada a la acción y la performance en donde el cuerpo es en sí mismo la materialidad performativa que piensa con el cuerpo. Se trata de pensar en una mente corporizada y en un cuerpo espiritualizado. Si bien el concepto de corporización es necesario en función de su acento en el cuerpo, en la palabra encarnación se encuentra la acción de ser carne. Siguiendo junto con Fisher Lichte a Merleau Ponty *es a través de la carne que el cuerpo está vinculado al mundo. Cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo, sólo puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporizada* (Fischer Lichte, 2011, p. 171). Es precisamente por ello que el cuerpo supera en su carnalidad a todas sus funciones instrumentales y semióticas. Para el análisis del vínculo entre las obras seleccionadas,

resulta muy valioso volver al concepto de encarnación desde esta perspectiva propuesta por Fisher Lichte sobre la corporización y atendiendo a su etimología. La palabra encarnación procede del latín *Incarnatio*, de *in* (dentro) y *caro*, *carnis* (carne), por lo que significa *dentro de la carne*. En el caso de la referencia cristiana, esta acción hace alusión a un misterio supremo sobre el que se fundamenta la existencia terrenal de cristo siendo hombre y a su vez dios, es decir, la forma material de lo divino y supremo. El contacto que se establece entre *invocar el acto* y la performance *para inducir el espíritu de la imagen*, es a través de la invocación. Se trata de otro concepto que, a diferencia de la cita, hace mención a una vinculación o puente entre lo inmaterial y lo material, entre lo intangible y lo que se puede tocar. Invocar una acción no es solamente hacer funcionar la referencia a nivel textual, de significado y reconocimiento por parte de lxs espectadorxs. Es establecer un contacto corporal, en la fusión entre lo espiritual y lo terrenal, entre la mente y la carne. A través de la invocación, del llamado, es que se establece el vínculo para luego poder hacer carne, ser carne de aquello que se llama. Este vínculo abstracto se puede percibir a partir del funcionamiento de la cita especialmente en aquello que se deja reconocer y aquello que extraña y oculta. La referencia directa al happening de Masotta en *invocar el acto* ocurre a mitad de la obra que funciona a su vez como un puente, como un punto de quiebre, un clímax de tensión y suspensión. Se trata del momento en que lxs intérpretes luego de estar en movimiento constante, progresivo y continuo entre los cuerpos, con las esculturas y el espacio, motivados por la idea de la provocación masottiana, se colocan delante de una pared, en detención, dejándose mirar por el público mientras un sonido electrónico y muy agudo escala en volumen hasta resultar molesto a la audición. A un costado del friso de intérpretes y dentro del recorte de la imagen, se ubica un matafuego para acentuar la referencia. El pasaje a este momento de suspensión se da a través de un llamado, una invocación que a su vez utiliza una referencia sonora ritual. Una de las intérpretes desmonta un caño que forma parte de la estructura de la escultura, lo lleva entre sus manos y se ubica entre la audiencia. Luego comienza a golpear el piso con el caño produciendo un sonido muy agudo y fuerte. Como si ejecutara un instrumento de percusión hace vibrar el suelo construyendo un sonido rítmico entre el golpe del metal y el espacio. El sonido no es el que se produce en el vínculo con los objetos, entre el cuerpo de lxs intérpretes y su movimiento con las esculturas. Es el sonido que genera el fragmento que contiene la totalidad de la materia presentada, que pone en relación lxs cuerpos presentes a partir de la incorporación del suelo como el espacio de significación donde transcurre la acción. El suelo es también al igual que el caño la mínima expresión poética y material. A partir de allí, todo lo contenido dentro de ese espacio forma parte de la performance. Se incluye a lxs espectadorxs que están en contacto con el suelo que comienza a funcionar como caja de resonancia. La participación del público funciona de manera sutil, como inmersión sonora y también provocando una invitación. Se convoca al público a participar del ritual, el sonido llama a todo lo que está vivo, a lo presente material y espiritual. El público no es una audiencia confrontada a un acto como en la acción de Masotta, sino parte de las presencias que son convocadas, que son llamadas a un ritual mediante el gesto de golpear con un palo el suelo y producir un sonido que atraviesa todas las superficies. Se produce el golpe, emerge el sonido en el espacio y se espera a que se expanda por él hasta volver a producir otro golpe. La presencia inexorable de los cuerpos sobre los que golpea la sonoridad llamando a estar ahí, invocando aquello que sobrevuela la acción, quizás a Masotta y su provocación.

Espacio atmosférico

Más allá del diseño espacial, existe un concepto generador de espacialidad propio de la performance según Lichte que se encuentra presente en las obras analizadas que opera de diferente forma. Se trata del concepto de atmósfera, o espacio atmosférico. Por definición, este espacio se diferencia del espacio geométrico escénico al crearse a partir de la relación entre las cosas y las personas. A diferencia del espacio que se genera entre percepción de la presencia que se da entre personas y con cierta distancia, en el caso de la atmósfera, ésta solo se puede percibir estando inmersa en ella, estando dentro, rodeada y envuelta en ese espacio. Una atmósfera según Bernot Bohme son esferas de presencia de algo *no están pensadas como algo que flota libremente, sino justamente, al contrario, como algo que proviene de las cosas, de las personas o de las constelaciones, y que es creado por ellas. Las atmósferas no se conciben como algo objetivo, como propiedades de las cosas: sin embargo, pertenecen al orden de las cosas, son algo que pertenece a las cosas en la medida que las cosas, por medio de sus propiedades –consideradas en tanto que éxtasis– articulan las esferas de su presencia. Las atmósferas tampoco son algo subjetivo, definiciones de un estado mental, por caso. Y, sin embargo, son propias del sujeto, pertenecen a él en la medida que son sentidas por personas en su presencia física, y en la medida en que, al mismo tiempo, este sentir es para los sujetos un físico encontrarse en el espacio* (Fischer Lichte, 2011 p. 235). Así, las cosas y las personas irradian su presencia singular, generan una extensión que va más allá de ocupar un tiempo y un espacio, configuran una espacialidad en donde todo lo presente es tocado. En ambas piezas, la cercanía con los intérpretes es importante para construir una atmósfera. En el caso del happening de Masotta, sobrevive algo de su primera experiencia del happening de La Mote Young sobre el cual se inspira y que tiene que ver con el observar durante mucho tiempo un comportamiento, y poder entrar en una especie de trance a través de la música. En *invocar el acto*, la atmósfera es el mecanismo más importante a tener en cuenta. La performance comienza con los intérpretes dispuestos en distintos puntos del espacio, cerca de los objetos. El público ingresa y el espacio ya se encuentra habitado y de pronto es invadido por el sonido de muchas respiraciones superpuestas, compuestas de manera coral por parte de los intérpretes, como un colchón sonoro de aliento. La respiración se puede percibir con más precisión y fuerza en la cercanía de los cuerpos que producen el sonido. Se distingue el origen del sonido en el gesto de la respiración, pero antes de este reconocimiento, el sonido es lo primero que sale al encuentro. Este procedimiento es el generador del espacio atmosférico, la respiración sale al encuentro de los otros, se expande, irradia, se ensancha, proyecta su presencia vital. El cuerpo resuena en la respiración y se expande al conectarse con la respiración de todo lo presente. La diferencia entre las presencias y sus respiraciones solo tiene que ver con el volumen y la intensidad. El contacto es posible, gracias al éxtasis del cuerpo y el espacio, al aire compartido, ese aire respirable que produce la atmósfera y supera fronteras, se establece una convivencia con el entorno que está entre las cosas y los cuerpos y dentro y fuera de ellos a la vez. El sonido y el olor como menciona Lichte son fundamentales para la generación de atmósfera. Traspasan fronteras, penetran superficies, invaden, se comparten y perciben de manera corporal. El sonido, como antes se menciona, en *Para inducir el espíritu de la imagen* y en *Invocar el acto* está trabajado casi de idéntica manera. En el momento de la cita y ofreciendo compartir una incomodidad en el volumen alto y agudo. Es posible establecer una diferencia entre la espacialidad a partir de la atmósfera. Siguiendo Lichte, el espacio de representación se recibe con distancia, con un alejamiento necesario para poder acceder al sentido a través de

la reflexión semántica. El espacio atmosférico, a diferencia del espacio semántico, se percibe y se recibe a través de los sentidos y la experiencia corporal. El polvo del matafuego descargado en la performance de Masotta es un elemento generador de atmósfera y es a esa referencia a la que se vuelve en esta nueva performance que busca contactarse con lo esencial de la experiencia masottiana. El sonido agudo y molesto funciona de igual manera en ambos casos y también organiza un habitar atmosférico. El recorrido libre en el espacio, el contacto elegido o no con los objetos y los cuerpos y la proximidad son elementos performativos del espacio atmosférico. Esta categoría fue además una de las que sirvió en los años cincuenta para definir el happening. Según Kaprow (1956) la definición de happening surge de las ambientaciones que tienen las características del espacio atmosférico, ambientaciones transitables, eventos y sucesos que ofrecen al público un recorrido y la experiencia de inmersión entre otras cosas. En Buenos Aires existió en los años sesenta un vínculo estrecho con la propuesta de Kaprow y sus manifiestos sobre el happening, algo de esta vinculación se puede ver en la obra de Masotta y es posible, a partir de ella analizar aspectos espaciales como coordenadas del espacio performático.

CONCLUSIONES

La posibilidad de reflexionar sobre la pervivencia de la acción de Masotta en la contemporaneidad se articuló a través de la experiencia. El proceso creativo de la performance *Invocar el acto* estuvo marcado por una reflexión constante y sistemática sobre los modos de hacer en la actualidad en relación a aquellas polémicas propuestas de los años sesenta. El movimiento que fue surgiendo de los cuerpos de las esculturas y nuestros propios cuerpos construyó un relato que sobrevoló puntos esenciales que fueron entendidos desde su posibilidad de trascendencia y significación en la actualidad. Los conceptos de Fisher Lichte, esquemas globales que con agudeza ponen el foco en el aspecto performático de cada elemento, posibilitaron un hacer que fue producto de la reflexión colectiva. Sumar imágenes a la genealogía del happening en Argentina constituye un gran desafío que se aceptó a partir de la utilización de preguntas como estrategia de creación que garantizara una contaminación entre la investigación y la práctica tal como propone Henk Borgdorff (2006). Se trata de la investigación en la práctica artística que asume el desafío de elaborar preguntas que sean dirigidas a la acción misma. Un entrelazamiento entre la creación artística producto de la reflexión de la investigación sobre el arte para luego devenir en una investigación en arte que considere la puesta en contacto corporal y experiencial con el punto de partida masottiano. A partir de la investigación de los procedimientos llevados a cabo por Oscar Masotta en su *Happening Para inducir el espíritu de la imagen*, se generaron preguntas que funcionaron como germen para la reflexión en la acción. Se fueron descubriendo en la práctica nuevas respuestas y más preguntas que cimentaron *invocar el acto*. Se ensayaron respuestas creativas que imaginaron si es posible en la actualidad poder generar reflexiones y formas de habitar lo artístico que contengan el espíritu de la utopía de los años sesenta. Preguntas que se iniciaron en la investigación y en un acto de invocación se encarnaron en un cuerpo colectivo con la esperanza de no encontrar más respuesta que otra pregunta cada vez más precisa y compleja como el arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Borgdorff, H. (2006) *El debate sobre la investigación en artes*. Amsterdam School of the Arts.

Fischer, Lichte, Erika (2011) *Estética de lo performativo*. Abada.

Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Taurus.

Kaprow, Allan. (1956) *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams.
Traducción de Angeles Rivero en el contexto del Seminario Modelos teóricos de la performatividad escénica dictado por Andrés Grumann en el Magíster de Dramaturgia Corporal de la Universidad Finis Terrae el primer semestre del año 2007.

Masotta, O. (2017) *Revolución en el arte* (Ana Longoni ed.). Mansalva.

Soto Calderon, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados.