



Universidad de San Andrés
Departamentode Ciencias Sociales
Licenciatura de Relaciones Internacionales

DE LA RAPSODIA A LA METÁFORA:
encrucijadas del arte y la política

Alumna: Sabrina Sielecki
Legajo: 21283
Mentora: Lía Munilla
Co-mentor: Marcelo Marino
Firma:

Victoria, mayo 2015

INDICE

1. Capítulo 1	3
a. La Bienal de Venecia	8
b. La 55 adicional de la Bienal de Arte de Venecia	9
c. Nicola Costantino	13
d. Rapsodia inconclusa	15
2. Capítulo 2: las cuatro instalaciones	19
a. Eva, los sueños	20
b. Eva, el espejo	22
c. Eva, la fuerza	24
d. Eva, la lluvia	26
3. Capítulo 3: una aproximación a la noción de arte contemporáneo	28
a. Situación del arte contemporáneo argentino durante las últimas décadas	30
4. Capítulo 4: La doble intervención del gobierno nacional	35
5. Conclusión	43
6. Bibliografía	48
a. Artículos y libros	48
b. Artículos periodísticos	49
i. Sin autor	49
ii. Firmadas por autor	50
c. Páginas Web Consultadas	51
7. Anexo: Eva- Argentina, una metáfora contemporánea	52

CAPÍTULO 1:

Introducción

Casi cuatro siglos antes de Cristo, en las proximidades de lo que podría considerarse la fundación de Occidente, la relación entre el arte y la política era ya un asunto espinoso: no se puede —alertó Platón— alterar las reglas de la música sin alterar las reglas fundamentales del gobierno. Para Platón y sus contemporáneos, el arte era un asunto estatal en la medida en que es formador para el pueblo. Esta cuestión pedagógica, hoy como antes, interesa particularmente al Estado; después de todo, el hombre se forma en íntima relación con el ambiente en que se cría. Así, lo que podría entenderse como una defensa del arte en nombre de los intereses políticos es también la legitimación de la censura: los libros de Homero, por ejemplo, presentaban a los dioses como malvados, pasionales e incluso irracionales, con actitudes que atentaban contra la responsabilidad de ejemplaridad y de perfección, razón suficiente para que Platón aconsejara la expulsión de los poetas de su República soñada. En una línea similar aunque no idéntica, el Medievo cristiano promoverá al arte como instructor: en un gesto que resume esta actitud y que podríamos catalogar de *político*, a las todavía hoy populares fábulas de Esopo se les añadieron moralejas —que originariamente no contenían— para orientar la interpretación del lector y así mover a un comportamiento moral adecuado¹. Para el punto de vista político, la ambigüedad de la ficción artística contrasta con la claridad exigida para el funcionamiento del orden social, cuestión que se exacerbará luego con la formación de los estados nacionales en la Era Moderna².

¹ Así lo señalan los distintos historiadores del género, entre ellos, Carlos García Gual (1993) en su introducción a la edición de la editorial Gredos del libro *Fábulas de Esopo*.

² En su *Estética, la cuestión del arte* (2007), Elena Oliveras reseña el modo en que la estética, como disciplina autónoma, es «la consecuencia teórica del avance de un arte autónomo, desligado tanto de la utilidad como de la función educativa o religiosa». De acuerdo con Oliveras, «en la Edad Media lo que llamamos “arte” no era sentido como algo separado de la religión. Pinturas murales, esculturas, retablos, mosaicos, vitrales conformaban una suerte de *Biblia pauperum*, de biblia para los pobres, para aquellos que no tenían acceso a las Sagradas

No es sino hasta mediados del siglo XVIII con Alexander Baumgarten que la estética (del griego *aísthesis*, esto es, que refiere a los sentidos) empieza a ser entendida con relación a las obras de arte y *con independencia de cualquier otra esfera*³. Estamos ante el surgimiento de una disciplina autónoma y separada, que para legitimarse necesita ahora deslindarse de la pedagogía y la política. Lo cual no quiere decir que arte y política sean inconciliables, sino que en adelante cualquier vínculo entre ambas será siempre un segundo momento: el arte es ahora politizado del mismo modo que, a la inversa, la política es estetizada.

Con el fenómeno de la especialización, el arte a su vez debió definir los perfiles que aseguraran su autonomía, y esto no estuvo exento de dificultades, como lo demuestran los últimos tres siglos de debates al respecto. ¿Son la belleza, el orden y la armonía los parámetros que definen los límites del arte verdadero? ¿No son lo feo y lo siniestro, de Baudelaire y Poe a esta parte, también una forma de arte? ¿Debe complacer o provocar? ¿Debe perseguir la identificación o el extrañamiento como lo quiso Bertolt Brecht para su teatro? Estas dificultades, con la llegada del *arte contemporáneo*, adquirieron tal relevancia que incluso se

Escrituras porque no sabían latín. Pero llegó un momento en el que el arte no quiso ser más que arte. A partir de entonces, el artista deja de ser artesano o trabajador manual y comienza a trabajar independientemente; sus trabajos dejan de ser valorados cuantitativamente (por la cantidad de horas de trabajo puestos en ellos) y pasan a ser valorados cualitativamente, por llevar la firma de quien los hizo. Así, comenzará a imponerse en el Quattrocento un modo de circulación "capitalista". Los precios de las obras aumentan considerablemente según el renombre del autor. (...) Es a partir de Renacimiento cuando el artista comienza a producir no para la comunidad, sino para el cliente individual. Ahora son los príncipes, prelados, aristócratas, burgueses adinerados los nuevos comitentes que reemplazan a la Iglesia o al Estado» (pp 24-25).

³ Oliveras (2007) también señala que la Estética es una disciplina poco más que bicentenaria, que surge como disciplina en el período que va del Renacimiento a la Ilustración, pero se considera que comienza de un modo formal con Alexander Baumgarten, en 1750 «cuando el filósofo inicia la publicación de su *Aesthetica* en latín. Se suele aceptar asimismo que el estatuto definitivo de autonomía de la Estética se da al ser incorporada en la segunda edición de la Enciclopedia (1778) por Diderot. Pero, sin olvidar aportes de filósofos como Addison, Hume o Burke, será Kant quien fije de modo concluyente ese estatuto, al separar a la nueva disciplina de las esferas del conocimiento (científico) y de la moral, dominios hasta entonces indistintos y que aún hoy pueden llegar a confundirse. El nacimiento de la Estética en el siglo XVIII constituye un acontecimiento mayor en la historia del pensamiento occidental. Su nacimiento es consecuente con el lugar de privilegio que adquiere el hombre autónomo y sus experiencias. Es entonces cuando el hombre deviene sujeto. No podríamos hablar de sujeto en el mundo medieval, donde el hombre es *creatura* y ocupa su lugar en la jerarquía de los entes creados por Dios» (pp 23-24).

volvió discutible la existencia misma del arte como disciplina, poniendo en tela de juicio su propia autonomía y razón de ser⁴. A su vez, el surgimiento de los museos y de las galerías en donde el arte empieza a ser un fenómeno de masas, reactualizó el problema de los límites del arte en relación con el mercado y la política⁵. En la segunda mitad del siglo XX, la fórmula provocativa de Joseph Beuys «Kunst=Kapital» (Arte=Capital) y la colección «Inemigos» (Enemigos) del brasilero Vicente Gil en que el propio artista aparece dibujado apuntando con una pistola al papa o degollando al presidente de Brasil, son expresión de estos nuevos y complicados acercamientos del arte y la política⁶. Y también del surgimiento de nuevas formas de intervención política sobre el arte: cuando en febrero de 2003 Colin Powell iba a defender en la ONU el ataque a Irak, se cubrió con una cortina azul el *Guernica* de Pablo Picasso que se hallaba a sus espaldas, precisamente un símbolo del horror derivado de la guerra.⁷ O más

⁴ Arthur Danto (1999) analizó este fenómeno en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*. En una postura que al principio, se ofrece bastante radical, el filósofo señala un cambio de paradigma que ocurre durante los años sesenta. En rigor, el autor no sostiene que el arte haya muerto, sino que no es posible aplicar las categorías tradicionales de la estética al arte contemporáneo y que este, a diferencia de otros movimientos o tipos de artes, no tiene un alegato contra el arte del pasado; más bien se define por ser un arte en el que «el pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu con el cual ese arte fue creado» (pp 27-28).

⁵ Y no solo el museo, sino la proliferación de espacios en los que el arte puede “ingresar”. Como señala Oliveras (2007): «el concepto de heterotopía hace referencia tanto al hecho de que el arte ingresa en contextos tradicionalmente no asimilados a él (por ejemplo, el espacio urbano o natural) como a su disolución en formas tradicionalmente no artísticas, como pueden serlo la publicidad, la moda o el diseño industrial» (p 326).

⁶ La colección fue protagonista de una gran polémica suscitada en el marco de la apertura de la 29ª Bienal de San Pablo, cuyo lema era «Arte y Política». La Oficina en San Pablo de la Orden de los Abogados de Brasil (OAB), solicitó una semana antes de la inauguración de la exposición que se retirara la obra, alegando que ella constituía una apología del crimen y que no era el momento apropiado para ser exhibida. Se refería al contexto político del país que en aquel entonces se encontraba próximo a las elecciones. Los organizadores de la muestra, pese a la polémica que se disparó, respaldaron la obra y esta pudo exhibirse. El hecho fue reseñado por diversos medios que cubrieron el evento. (Véase <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-19409-2010-09-28.html>, <http://www.elmundo.es/america/2010/09/20/brasil/1285017831.html> para seguir el conflicto y <http://www.gilvicente.com.br/inimigos.html> para ver las obras que forman la colección).

⁷ El episodio, ocurrido el 5 de febrero de 2003, fue documentado por la prensa en distintos medios internacionales y nacionales. Al respecto, se señalaba que la ONU nunca reconoció oficialmente haber tapado la obra por su contenido y lo simbólico que resultaba frente a la declaración de Powell, sino que se trató de un hecho limitado a favorecer la labor de los

recientemente, en marzo de este año, el director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Bartomeu Marí, decidió cancelar una exposición por considerar «inapropiada» la obra de la artista austríaca Ines Doujak (llamada *Haute Couture 04 Transport*) en que aparece el rey Juan Carlos I montado por la líder feminista Domitila Barrios de Chúngara, que a su vez es montada por un pastor alemán, todo sobre una cama hecha de cascos de oficiales de la SS. Si bien luego Marí se retractó ante la reacción de la opinión pública, no deja de ser indicador de la actualidad del problema⁸.

En este juego de provocaciones e intervenciones es que se inscribe este trabajo. Nuestra hipótesis es que las exigencias de una política nacional y las exigencias del arte contemporáneo no solo son distintas, sino que también son, con frecuencia, incompatibles; más específicamente, mientras que la primera persigue la *clausura de la representación* en pos de la construcción del *sentido nacional*, el arte contemporáneo abogaría por la apertura al libre juego de las interpretaciones. Este planteo, por supuesto, no puede ser afirmado a nivel mundial sin pecar de abstracto (o incluso, de incorrecto). En orden a nuestros intereses, limitaremos el análisis a la realidad argentina utilizando como caja de resonancia un hecho reciente (del año 2013) documentado por el trabajo periodístico: la participación de la obra de la artista Nicola Costantino en el marco de la 55ª Bienal de Venecia donde la tensión entre la fijación política del sentido y su apertura artística adquirió un carácter notorio y revelador. Nos estamos refiriendo a la obra que su autora intituló *Rapsodia inconclusa* y que la presidenta argentina Cristina Fernández de Kirchner sugirió cambiar —con éxito— por el de *Eva-Argentina, una metáfora contemporánea*.

camarógrafos en virtud de la transmisión televisiva. La crónica puede rastrearse en las ediciones online de Clarín: <http://old.clarin.com/diario/2003/02/09/i-03510.htm>, y El País, http://internacional.elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html, entre otras.

⁸Véase <http://www.losandes.com.ar/article/cancelan-una-exposicion-de-arte-por-considerarla-ofensiva-para-el-rey-juan-carlos-838805>.

Este primer gesto de sustitución —y tal como será desarrollado posteriormente— de la *rapsodia* por la *metáfora*, del ensamble inorgánico por la condensación de sentido, de, en definitiva, la perspectiva del arte contemporáneo por la política nacional, encuadra perfectamente nuestra problemática y brinda un primer acercamiento a la tensión entre dos campos con intereses de difícil conciliación.

A su vez, nuestra hipótesis de trabajo deja abierta la posibilidad de que una obra de arte cualquiera, aun cuando se pretenda inscrita en el discurso contemporáneo, caiga fuera de este marco y abogue sin saberlo por un sentido cerrado o dogmático. Ciertamente, no es extraño que, en ciertos contextos y a raíz de determinadas negociaciones entre artista y las diferentes instituciones que lo rodean, una propuesta artística termine siendo presa de un sentido opuesto al que concibiera inicialmente su autor. Esto es, el destino de una obra difícilmente permanece anclado en las intenciones del artista y puede incluso ir mucho más lejos de lo imaginado por su creador: en un caso arquetípico, *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci terminó por hacerse popular decorando la tapa brillante de las latas de dulce de batata. Más aún, la labor de legitimación a la que el arte está empujado hoy, que incluye circuitos no solo como museos y galerías, sino también espacios publicitarios, medios masivos de comunicación, concursos nacionales e internacionales, etc., impone además revisar el sentido de una obra de arte en el contexto específico en que es puesta a circular. Especialmente si, como en nuestro caso de análisis, el espacio social de legitimación es interpretado como artístico y político al mismo tiempo.

Por supuesto, no es extraña a la historia la concurrencia entre legitimación artística y política; sin ir más lejos, hubo corrientes artísticas de fuerte connotación política como el llamado *realismo socialista*, así como hubo políticas de marcada impronta artística, como la llevada adelante por el ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, para quien la política es “el arte plástico

del Estado”⁹. En el caso específico que tomamos para este trabajo, es decir el conflicto que se produjo entre la artista Nicola Costantino y el Gobierno Nacional Argentino, el cruce entre política y arte no es evidente, ya que ninguna de las dos está al tranquilo servicio de la otra: el marco de la Bienal ofrece un lugar de legitimación que ambas esferas se disputan. Es decir: mientras que la artista que expone en este espacio se juega una proyección internacional que, en un futuro más bien cercano, provocará de seguro la explosión de su carrera en el mercado internacional del arte, el gobierno nacional apuesta por una imagen con la cual espera ser reconocido; esto es, el modo en que *es representado* por el arte pone en juego su propia integridad (y con ello, sus intereses).

A continuación ofreceremos un panorama general de la Bienal para situar el suelo del conflicto, algunas indicaciones acerca de la artista y su obra, para finalmente exponer los pormenores del conflicto. Como preludeo de la conclusión, ofreceremos nuestra interpretación en los términos ya planteados más arriba.

La Bienal de Venecia

La Bienal de Venecia es una de las exposiciones internacionales de arte más prestigiosas que existen y es la más antigua del mundo. Fue inaugurada por el rey Umberto de Saboya en 1895 en los *Giardini di Castello*. En los años 30, la institución organizadora pasó a ser autónoma, y desde entonces, también organiza festivales de música, cine, teatro y arquitectura.¹⁰

Argentina fue el primer país latinoamericano en participar de ella cuando, en 1905, envió a Pio Collivadino. Tiempo después, en 1962, Berni ganó el Gran Premio de Grabado. Asimismo, en 1967, Le Parc ganó el Premio de Pintura, y

⁹ Citado por Lacoue-Labarthe (2002: 77).

¹⁰ Para una cronología más completa, véase el sitio web oficial de la exposición: <http://www.labiennale.org/en/biennale/history/>

recientemente, en el 2007, León Ferrari recibió el León de Oro. Pese a su presencia reiterada en el evento, el país no disponía de pabellón propio. Fue durante la 54ª edición en 2011 que Cristina Fernández de Kirchner recibió la llave del nuevo pabellón que sería argentino por veinte años, ubicado al lado de la Santa Sede y debajo de los Emiratos Árabes, en los salones del Arsenal.¹¹ El espacio consta de 500 metros cuadrados y fue conseguido por un acuerdo de comodato por 22 años que vence en 2033.

El despligue político alrededor de la concesión del pabellón (la propia presidenta Cristina Fernández de Kirchner había viajado a Venecia en 2011 para recibir las llaves del pabellón y firmar el contrato, y en 2012 lo inauguró por videoconferencia desde Tecnópolis, mientras el canciller Héctor Timerman asistía en persona al evento transmitido por cadena nacional) encontró su razón de ser en la trascendencia política: este gesto gubernamental fue leído por los medios como un compromiso de la política nacional con el desarrollo y promoción del arte nacional¹².

La 55ª adicional de la Bienal de Arte de Venecia

La edición número 55 de la Bienal fue una exposición de más de 4.500 obras de arte realizadas por 158 artistas invitados, además de las propuestas artísticas de 88 naciones (que incluyen al Vaticano y casi todos los países latinoamericanos). La temática de esta Bienal fue *la memoria y el saber*. Su director artístico, Massimiliano Gioni, propuso llamarla "El palacio enciclopédico" [Palazzo Enciclopédico], en referencia a la idea del autodidacta Marino Auriti, quien en 1955 planteó construir un edificio de 136 pisos de 7000 metros de altura que

¹¹ El arsenal ha sido restaurado en los últimos años y se ha vuelto un lugar importante en el predio dada su importancia histórica (Véase <http://www.labiennale.org/en/biennale/venues/arsenale.html?back=true>)

¹² De modo paradigmático, el diario Página 12 intituló su artículo: "Fuerte impulso al arte argentino" (véase <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-21933-2011-06-07.html>).

ocuparía más de 16 manzanas en la ciudad de Washington, para dar forma a un museo imaginario que albergaría todo el conocimiento de la humanidad.¹³

El erudito Gioni mantiene un gran interés por el arte no solo del pasado sino también del futuro, en un amplio espectro que abarca la ciencia, lo mismo que el ocultismo y las profecías, la razón a la par que la locura y el chamanismo. Su curaduría incluye pinturas tántricas, referencias a Rudolph Steiner e intereses tan variados como las anotaciones neocriollistas de Xul Solar.

La prensa que cubrió el evento señaló como elemento peculiar de esta selección «su amplia inclusión del llamado "*outsider art*", el arte de los marginados, de los autodidactas, de los visionarios, de los "enfermos mentales", de los presidiarios»¹⁴. El propio curador expresó su intención de que la exposición adoptara un enfoque antropológico al estudio de las imágenes, para atender a los ámbitos de lo imaginario y de las funciones de la imaginación. En sus palabras:

«¿Qué espacio hay para las imágenes internas —los sueños, las alucinaciones y visiones— en una era asediada por las externas? ¿Y de qué sirve crear una imagen del mundo cuando el propio mundo se ha convertido cada vez más en una imagen?»¹⁵

Las exhibiciones de los 88 pabellones, pese a estar destinados atendiendo a las diversas naciones intervinientes, mostraron una vocación más universal que nacional. Así, Alemania presentó artistas que en su mayoría eran extranjeros¹⁶;

¹³ El texto curatorial de Gioni está publicado en <http://www.labiennale.org/en/art/archive/55th-exhibition/gioni/>

¹⁴ Citado en el artículo «Venecia, Borges y un polémico pabellón argentino», escrito por Manuel Toledo para la *BBC* el 4 de junio de 2013. (Disponible en http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/06/130604_bienal_venecia_borges_ar).

¹⁵ Citado por Toledo.

¹⁶ La participación alemana en esta bienal fue muy comentada, en especial por una doble maniobra que llevó a cabo: por un lado, con motivo del 50 aniversario de la firma del Tratado del

Chile desplegó su obra a partir de una maqueta de Venecia con sus puentes y canales; España llevó seis toneladas de escombros y formó una montaña de cuatro metros; y el Vaticano mismo, contra lo esperado, presentó obras notoriamente modernas en lugar del arte tradicional que la caracteriza.

El 28 de mayo del 2013, en el pabellón argentino, Nicola Costantino presentó *Eva-Argentina, una metáfora contemporánea*, una exhibición basada, como el título lo evidencia, en la figura de Eva Perón. El proyecto de la rosarina había sido seleccionado entre varias propuestas presentadas al Comité Asesor, convocado por la comisaria del Pabellón y directora general de Asuntos Culturales de la Cancillería, Magdalena Faillace¹⁷. La comisión se completaba, además de la presencia de figuras políticas como el vicepresidente de la Nación o la mencionada canciller, con los artistas Daniel Santoro, Marta Minujín, Magdalena Jitrik, Mario Pérez y Matías Duville (en total, una delegación de 13). La presencia argentina incluyó, además, los cuadernos de anotaciones de Xul Solar y obras de la pintora argentina —radicada en Londres— Varda Caivano, convocados ambos por el propio Massimiliano Gioni.

La obra había sido concebida en el año 2010 por Costantino, quien originalmente la pensó para el Centro experimental del Teatro Colón en el año del Bicentenario. Luego de que no se concretara este proyecto, el director del Museo de Bellas Artes, Guillermo Alonso, recibió su propuesta y, tras ser convocado para integrar el grupo asesor para decidir el envío a Venecia en

Elíseo que selló la amistad germano-francesa, Alemania intercambió el espacio físico con Francia (es decir que los alemanes exhibieron en el pabellón francés y Francia, en el alemán). A esto se le sumó que en “su” pabellón (el francés), Alemania fue representada por artistas de otras naciones: Dayanita Singh (de la India), Santu Mofokeng (de Sudáfrica), Romuald Karmakar (alemán, hijo de padre iraní) y Ai Wei Wei (China) en un gesto que buscaba la disolución y superación de fronteras, y el planteo de problemáticas más bien globales que nacionales.

¹⁷ El comité estaba integrado por diversas personalidades ligadas a la cultura: Jacobo Fiterman (presidente de la Fundación Alon), Mauro Herlitzka (presidente de la Fundación Espigas), Rosa María Ravera (filósofa, miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes), Guillermo Alonso (director del Museo Nacional de Bellas Artes), Adriana Rosenberg (presidenta de la Fundación Proa), Clorindo Testa y Juan Fontana (arquitectos y artistas plásticos), Ana Longoni (historiadora del arte y curadora), Gustavo Vásquez Ocampo (coordinador ejecutivo de Museografía del Malba) y Victoria Noorthoorn (historiadora del arte y curadora).

2013, le sugirió postularlo. Para entonces, la muestra ya estaba concebida y solo necesitaba una adaptación de sus espacios —pensados como instancias de una narración— al pabellón argentino a estrenar.

El día de la inauguración de la muestra, la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner ofreció un discurso ante muchos representantes del arte nacional que a su vez era transmitido en directo en el lugar de la bienal, donde abogó por la creación de «bienal argentina» e inscribió este esfuerzo en la «década ganada» del gobierno kirchnerista junto con otros proyectos como el Museo del Bicentenario¹⁸. Es decir, el gobierno no cultivó un sentido político secreto sino que fue explícito en cuanto al valor del arte para la cultura popular (sea este catalogado como «contemporáneo» o no) y, en última instancia, para la legitimación política del Estado Nacional. Incluso fue la propia presidenta —y no Nicola Costantino— quien explicó la obra sobre Eva; en aquel preciso momento, es importante señalar, la artista asistió y comulgó con el acto de gobierno sin protestar. Ciertamente, Costantino pudo haber desarrollado una estrategia de resistencia (no estar, retirarse, negarse, hacer un escándalo), y por lo contrario, decidió quedarse y cortar la cinta con el vicepresidente de la Nación, escoltada por Julio Le Parc, Marta Minujín y otros.

A continuación, ofreceremos una breve reseña de la trayectoria de la artista y de su formación, no solo para exponer en qué paradigmas ha desarrollado su carrera, sino también para consideramos que el ejemplo es válido para ilustrar cómo un artista que opera en el circuito actual del arte argentino, muchas veces puede quedar cautivo de contradicciones inherentes al sistema de legitimación del arte.

¹⁸ El video completo está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=G5nBCmxZHN8>

Nicola Costantino

Nicola Costantino nació el 17 de noviembre de 1964 en Rosario, Argentina. Comenzó su carrera en los años 80 y actualmente vive y trabaja en la ciudad de Buenos Aires. Sus esculturas, fotografías e instalaciones fueron exhibidas en distintos países de Europa y América e integran algunas de las más prestigiosas colecciones internacionales de arte contemporáneo.

Costantino es egresada de la carrera de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Durante sus años de estudio, gracias a su madre, también aprendió el oficio del diseño y de la creación de indumentaria, trabajando e investigando en distintas fábricas y talleres. En su paso por ICI (ex Duperial), se familiarizó con el proceso de producción de moldes de silicona y matricería en resina poliéster, así como con la inyección de espuma flexible de poliuretano. Esto fue determinante en el desarrollo de sus obras. A lo largo de 1992, una beca de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe le permitió viajar regularmente a Buenos Aires para perfeccionar su técnica de escultura con Ennio Iomi. Al mismo tiempo, tomó lecciones de taxidermia en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Rosario y como resultado, aprendió a embalsamar y momificar animales. Dos años después, se instaló en Buenos Aires para participar del Taller de Barracas de la Fundación Antorchas y en 1997 ya había logrado ingresar en el circuito de ferias internacionales, gracias a la galería Ruth Benzacar. Al año siguiente, Costantino representó al país en la Bienal de San Pablo. En 2006 incursionó en el mundo de la fotografía y del lenguaje audiovisual.

De la mano de *Cochon sur Canapé*, una performance gastronómica presentada en mayo de 1993, la artista logró por primera vez exhibir los resultados de la combinación de tan variadas fuentes. Posteriormente, a fines de 1994, hizo un aporte en una exposición colectiva en la galería porteña Ruth Benzacar presentando su *Chanchito con motor*. Al año siguiente, viajó al Houston School of Art en Norteamérica, donde comenzó a experimentar con la réplica en silicona

de la piel humana. A su regreso de Estados Unidos, se instaló definitivamente en Buenos Aires y decidió montar una especie de casa-taller, que funcionó en San Isidro, luego en San Telmo y finalmente en Villa Crespo, donde aún permanece.

Peletería con piel humana resultó una obra derivada de su experiencia con técnicas aplicadas a la silicona y fue presentada en la feria ARCO de Madrid en 1997. Tiempo después, presentó *Boutique de piel humana* en la Bienal de Arte de San Pablo, y luego esta obra fue llevada a distintas exposiciones. En este período, la artista montó en la galería Ruth Benzacar su primera muestra individual e hizo la primera presentación oficial de los *Chanchobolas*, diversas obras que consisten en esferas de metal o de resina, que reproducen la piel, cabeza y pezuñas de cerdos nonatos. En el año 2000, la peletería participó de la Bienal de Arte de Liverpool y exhibió una nueva muestra individual en la galería Deitch Projects de New York. En la feria ARCO de 2001, presentó una serie de trabajos originales con animales nonatos: un gran friso hecho de calcos de potrillos, terneros atascados en grandes cañerías y “ternerosbola”, que cubren la totalidad de un stand en el programa Project Room. Durante los siguientes años, exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en la Galería Animal de Tomas Andrew de Santiago de Chile, y también en distintos espacios en Noruega, Suiza, Israel, Dinamarca, España y Estados Unidos. La Academia de Arte de Oslo y la Universidad Complutense de Madrid, la recibieron, además, en calidad de profesora visitante.

En 2004, la artista presentó *Animal Motion Planet*. La obra expone una serie de máquinas ortopédicas para animales cuyo objetivo es reproducir los movimientos de pequeños terneros y potrillos. En ese año, Costantino también inauguró en el Malba el *Savon de Corps*, una muestra que incluía jabones de tocador elaborados con grasa del cuerpo de la propia artista. Como era de esperar, la obra alteró al público y generó mucha controversia. En 2007, la foto de esos jabones fabricados con grasa humana fue la imagen institucional y tapa del catálogo de la muestra «Dangerous Beauty» en el Chelsea Museum de New York. Las obras *Animal Motion Planet* y *Savon de Corps* fueron las primeras en

las que Costantino incorporó lenguaje audiovisual. En la primera exposición, las máquinas de animales aparecían acompañadas por un un corto documental. En la segunda, un comercial de estilo televisivo complementaba la presentación de los jabones.

A partir de esas primeras experiencias y de su encuentro con Gabriel Valansi, en 2006, incursionó en la fotografía con el gesto de citar obras famosas con ella como modelo, al estilo Cindy Sherman. Desde un inicio, el eje fue ella misma: siempre se postuló como protagonista de imágenes fijas y en movimiento. Avanzando en esta línea, la instalación cinematográfica *Trailer*, exhibida por primera vez en la Fundación YPF durante el 2010, aborda el tema de la maternidad y del doble.

Rapsodia inconclusa

El proyecto originalmente había sido concebido para ser expuesto en el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC). Sin embargo, por un desacuerdo con la institución, la artista no pudo llegar a exhibirlo allí. Al no poder concretar en ese espacio por distintos conflictos con los sindicatos, ella misma lo presentó en diferentes museos hasta que finalmente, Guillermo Alonso, del Museo Nacional de Bellas Artes, le dio el visto bueno y la esponsoreó para la Bienal.

Costantino explicaba a la prensa que el título original, *Rapsodia inconclusa*, se debía a que su protagonista moría joven. En un reportaje realizado por Julio Sánchez para el suplemento ADN del diario La Nación, amplía cómo surgió la idea: «la rapsodia es una composición musical típica del romanticismo y la vida de Eva parece la de una heroína de una obra maestra romántica, nació pobre, conoció la gloria y murió joven»¹⁹. En un primer análisis podemos apreciar que lo inconcluso parece estar respondiendo, entonces, a la idea de que existe un final

¹⁹ Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1565424-eva-y-nicola-rapsodia-en-venecia>

abierto en la historia de la protagonista, cuya imagen será multiplicada por la voz de la historia y del pueblo a partir de su muerte, pero también el título, en tanto la obra es un producto contemporáneo, supone que lo que debe abrirse es, además, la interpretación de la obra, a cargo del espectador.

La exhibición se proyecta como un recorrido: lo mismo que una vida, la obra se observa a partir de secuencias, momentos narrados mediante el uso de distinto tipo de soportes. Se compone de dos video-instalaciones (*Eva, los sueños* y *Eva, los espejos*), un objeto-máquina (*Eva, la fuerza*), y una escultura casi abstracta (*Eva, la lluvia*).

A partir de esa disposición, Costantino intentó generar un punto de vista innovador para abordar la representación de la figura de Eva, de modo tal que su historia encarnara al mismo tiempo la historia de muchas mujeres. Con ayuda de esta yuxtaposición de las diferentes etapas, apunta a un enfoque emocional de la gloria y trayectoria de Evita, basándose en los recuerdos de su infancia y proveyendo así un nuevo significado.

Las cuatro instalaciones logran encuadrar a este personaje con el lenguaje del arte contemporáneo: desde diferentes ángulos, se intenta retratar a Eva entre lo personal y lo político, lo real y lo ficticio, entre lo privado y lo público. Toda la obra se recorre y se percibe desde una zona emotiva a la que se llega también gracias al clima de intimidad generado en esta instalación (no solo por el gesto de mostrar la privacidad de un personaje tan público, sino también por el uso cuidado de iluminación que recrea la penumbra de la vida puertas adentro).

Quien encarna a Eva no es otra que Nicola: con vestidos, rodete y maquillaje de por medio, primero performáticamente y luego proyectando su imagen a través de una serie de videos²⁰. Como sugiere Fabián Lebenglik en su artículo para *Página 12*, «Cortocircuitos entre arte y política», el de la teatralidad es un elemento que fue tomando fuerza en su obra:

²⁰ Algunos de estos videos están disponibles online en el canal en YouTube de la artista: <https://www.youtube.com/channel/UCdgV6dyLtWa66xGLTSnALIA/videos>

« [se trata de] una vertiente por momentos cercana a los postulados que Artaud proponía en su “teatro de la crueldad”. Un tipo especial de dramaturgia basada en la combinación de lo ritual con la fantasía. Esta forma de teatro lanzaba una llamada de atención particular sobre el espectador para intentar liberar temores profundos que estuvieran reprimidos. Desde esta perspectiva, la función del arte sería liberar la energía instintiva para superar aquello que está reprimido»²¹.

Durante los últimos años, como explica el curador Fernando Farina, la artista asumió un interés por la alteridad, no desde «un planteo de heterónimos, de personalidades independientes, sino de una serie de posibilidades de ser el otro y en ese ser reafirmar su condición»²². En este sentido, las elecciones de Costantino tienen que ver con representaciones y actores instalados en el inconciente colectivo. La intención parece ser la de jugar con lo que la gente conoce o cree conocer de las personas que ella toma como referentes. El mismo curador entiende que su propuesta nunca fue tranquilizadora sino todo lo contrario: al postular una versión diferente de la conocida, la artista siempre asume el riesgo de los cuestionamientos que ven que esa apropiación vulnera o lastima una imagen consagrada y consolidada.

En especial, sobre *Rapsodia inconclusa*, Costantino explicaba al ser entrevistada por Julio Sánchez, que lo que le había atraído del personaje de Eva Duarte fue que, como sujeto a representar, poseía ya «un estatus de figura femenina emblemática del siglo XX»²³ y que era un personaje icónico de nuestra cultura, al mismo tiempo que ambigua y conflictiva. Como señalaba la artista la figura de Eva «trascenderá siempre los hechos políticos e históricos y está más allá de cualquier valoración y construcción mítica que se haga en torno a ella».

²¹ El artículo de Lebenglik, publicado el 11 de junio de 2013, está disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-28903-2013-06-11.html>

²² Fariña aparece citado en el artículo de Lebenglik antes mencionado.

²³ Para las declaraciones completas de la artista, véase referencia Sánchez, Julio (<http://www.lanacion.com.ar/1565424-eva-y-nicola-rapsodia-en-venecia>)

En su abordaje, ese personaje devenido en mito se consigna desde el lenguaje del arte contemporáneo; como se analizará más adelante, desde el inicio, la obra propone un relato fragmentado en su espacialidad al que le subyace una interpretación *partida* de Eva: este es el modo que *Rapsodia Inconclusa* encuentra para señalar el problema de una representación que ha sido siempre demasiado parcial y sesgada. De cualquier modo, en la propuesta de la artista parecería haber una contradicción funcional a su elección: mientras que parte del poder del objeto de representación «Eva» proviene de su carácter de símbolo de una época, al mismo tiempo, para que el arte contemporáneo pueda apropiarse de este, se postula su carácter ahistórico.

Por otra parte, la producción plástica sobre Eva Perón ha sido, por lo general, bastante partidista y muchas veces ha repetido el cliché de la época, y su estética terminó un poco relacionada con lo *kischt*, elementos de los cuales la obra de Costantino parece querer desprenderse. Además de la escala del personaje, el relato que ha circulado históricamente de Eva tiene correspondencias con el de una heroína romántica, que surge prácticamente de la nada, conoce la gloria y muere trágicamente, cuestión que se ajustaba al deseo que había manifestado la artista en distintos medios de hacer una producción importante, en etapas y con estaciones.

Cabe señalar, además, que la dificultad y desafío que se presenta al tomar un personaje como Eva es que su nombre es antes un emblema vivo de la política argentina que un capítulo muerto del archivo histórico; razón por la cual gran parte de los espectadores tienen ya una opinión formada al respecto, en claro contraste con las ambigüedades inherentes del arte contemporáneo.

CAPÍTULO 2: Las cuatro instalaciones

Como ya se ha comentado, la obra fue concebida desde un inicio en cuatro movimientos. Esto no fue un gesto estructural independiente del contenido, sino una propuesta hacia la lectura: la de no agotar bajo una sola perspectiva una representación tan problemática. Al respecto, Costantino señalaba en su momento:

«Evita ha sido transmitida durante los años de una manera dogmática y siempre con un juicio de valor, bueno o malo, pero el arte contemporáneo nunca se había ocupado de ella y me pareció un desafío desarmar a Eva Perón de todo lo que se había mostrado con anterioridad».²⁴

A la presencia del elemento barroco y teatral, ya característico de la artista, se sumó la de la música: todas las escenas están musicalizadas y sonorizadas, siendo el sonido un ingrediente fundamental para lograr el clima fantasmagórico e intimista que desea transmitir la obra.

A continuación, ofreceremos un acercamiento a cada uno de los movimientos para ilustrar lo que la propia artista calificó como «desarmar a Eva Perón»²⁵.

²⁴ Estas declaraciones de Costantino aparecen citadas en el artículo «Las facetas de Eva Perón, en la Bienal de Venecia», para *El Universal* del día 29 de mayo de 2013. (Disponible en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/926098.html>)

²⁵ La artista realizó estas declaraciones a la agencia de prensa EFE y estas fueron levantadas por distintos medios, incluso por el área de Prensa de Cancillería de la Nación (version online: <http://prensa.cancilleria.gov.ar/noticia.php?id=28394823>)

Eva, los sueños



Figura 1: Eva, los sueños

La primera instancia con la que abre la obra nos muestra la metamorfosis de la artista en Eva Perón. Se trata de una confluencia de Evas de diferentes épocas, que se exhiben como mundos paralelos gracias a una video-instalación. En un mismo espacio, se proyectan diferentes momentos que convergen simultáneamente. Esto se observa a través de una pantalla semicircular que muestra a Eva Duarte de Perón en diferentes momentos de su vida y de su intimidad. La protagonista de las escenas es la propia Nicola Costantino y su imagen se superpone constantemente, como bien señala Cristina Taquini en su reseña para el diario La Nación, «mostrando la parábola de la vida del *arquetipo*»²⁶.

Esta sala es la que abre el recorrido, que comienza al ingresar dentro de esta panorámica semicircular de 17 metros por 3 de alto. Allí se proyecta la imagen

²⁶ Puede leerse la nota completa de Cristina Taquini del día 29 de mayo de 2013 («Eva Perón, en la visión de Nicola Costantino, ya se luce en Venecia») en la edición en línea de *La Nación*: <http://www.lanacion.com.ar/1586367-eva-peron-en-la-vision-de-nicola-costantino-ya-se-luce-en-venecia>

de Eva a escala natural siempre dentro de su hogar. Se trata de cinco momentos y etapas diferentes de su vida que son personificados por Costantino vestida y peinada como Eva: la Evita enferma de cáncer; la actriz de los años 40; la Eva de entrecasa, con deshabillé; la Eva activa políticamente y la Eva glamorosa, vestida por Dior para ir al Colón. Todas las imágenes se pueden apreciar en simultaneidad temporal. El juego de la obra hace que las diferentes Evas se encuentren en distintas oportunidades hasta confluir, al mismo tiempo, sentadas en un sillón. En vez de afirmar un ícono, la artista la desarma, multiplicándola en todas esas mujeres que el *vox populi* dijo una y otra vez que Eva fue.

Las distintas proyecciones aparecen y desaparecen en silencio, ya que ella solo emplea el lenguaje corporal y gestual y no existen diálogos. Lo que consolida la transformación no es tanto la performance actoral sino todo lo que forma parte del vestuario y decorado. Aparece luciendo vestidos que ella misma creó para la ocasión (el gesto artístico supone una recreación de todos los detalles de la obra a cargo de la artista: nada se delega), y a esto se suma el elemento sonoro: un teléfono, la lluvia que golpea los cristales del balcón de la Casa Rosada o la gente que la aclama en la Plaza de Mayo.

Mención aparte merece la cuestión del vestuario que, en la obra, se conforma como el elemento formal y conceptual fuerte: no es periférico ni ornamental sino constitutivo, ya que representa el aire de la época y aparece asociado a la estetización de la política. La vestimenta es tan importante que se podría decir que tiene un funcionamiento icónico: el deshabillé simboliza su vida de hogar, el vestido de Dior, su fascinación por el lujo. Como bien señala Beatriz Sarlo (2003) en *La pasión y la excepción*, el vestuario de Eva siempre fue cuestión de Estado. En consonancia con esto, Costantino comenta haber experimentado esto: «cuando me vestí con el trajecito sastre o el vestido Dior, tuve conciencia de la investidura que te da el hábito».²⁷

Por otra parte, en este primer movimiento cobra importancia y sentido la

²⁷ Declaración que se encuentra en la entrevista de Julio Sánchez ya citada anteriormente.

polisemia de la palabra «sueños». Por un lado, el sueño como «deseo» en tanto accedemos a una Eva asociada a la idea de ilusiones cumplidas y por el otro, en lo espectral y surrealista de toda la instalación, nos acercamos a una imagen más bien onírica del personaje, quizá como un símbolo de una representación que es volátil y difícil de encerrar.

Eva, el espejo



Figura 2: Eva, el espejo

La segunda instancia reproduce el dormitorio de Eva y se denomina *Eva, el espejo*. El espacio se conforma por una cama con sus mesas de luz, un tocador de maquillaje y espejos franceses. En espejos enfrentados (de pie y en un tocador) se proyecta una imagen de Eva/Nicola arreglándose y probándose distintas prendas. La habitación a la que el espectador accede está vacía, pero el reflejo de los espejos sigue reviviendo lo que sucedía como una memoria que, a modo de resonancia visual, repite el registro de lo que han reflejado esos espejos. A diferencia de la primera instalación en la que las distintas Evas se muestran ya constituidas y delimitadas, esta proyección podría interpretarse además como un guiño a la frontera realidad-ficción: Nicola (o Eva) se prueba la vestimenta que puede ser ya entendida como *vestuario* y las imágenes a su vez pueden entenderse como *backstage* de la obra, en las que la artista nos muestra cómo construye a su personaje: como un juego de cajas chinas, podemos encontrarnos con una Eva luciendo los distintos trajes que le asignan roles, y luego, dentro de esto, a una Nicola también disfrazándose para que ese vestuario la convierta en personaje de ficción.

La imagen adquiere un aire fantasmagórico al subsistir en los espejos, que a su vez se complementan al mostrar anverso y reverso de la acción. Se produce entonces un juego entre el presente y el pasado: en el pasado de los espejos enfrentados, el reflejo de Eva es infinito (de algún modo, como su capacidad de generar sentido). En este gesto de exhibir el procedimiento, la artista pone la mirada en algo simple, aparentemente superficial, como el guardarropa, para dar cuenta de lo importantes que son la mascarada y el vestuario a la hora de producir cierta investidura.

Eva, la fuerza



Figura 3: Eva, la fuerza

El tercer elemento de la obra interactúa con un relato popular que circuló sobre la última aparición pública de Eva. Según la leyenda, para mantener su débil cuerpo erguido y poder resistir todo el recorrido en el auto descapotado, ella habría ordenado la confección de una estructura de hierro, fijada al piso del vehículo y escondida bajo el tapado de piel que lucía. Costantino tomó esa narración y decidió vaciarla de cuerpo y así resaltar su carácter alegórico: se trata de un vestido-escultura mecanizado, encerrado dentro de una habitación delimitada por vidrios. La máquina, realizada a escala natural, posee movimiento propio y se desplaza a toda velocidad para chocar contra las paredes vidriadas. El corset de hierro, entonces, recorre el espacio y deambula ciegamente estrellándose contra los muros transparentes una y otra vez. El espectador aquí

asiste ya no a una *espectacularización* de la tristeza (la enfermedad no se muestra y Eva ya no está presente, solo queda un esqueleto) sino a lo que queda de su imagen que se ha desvanecido: el gesto de impotencia y de ira ante un destino trágico que la alcanza de muy joven.

En esta tercera instalación nuevamente cobra importancia el carácter simbólico del vestuario: el espectador es el encargado de volver emotiva una acción que podría leerse como un movimiento frío y mecánico. Es la mirada de quien conoce la leyenda la que carga la escena de tragedia a partir de la decodificación del objeto-vestido. Por otra parte, el artefacto remite también a las máquinas de obras anteriores creadas por la artista para reanimar cuerpos de animales nonatos: un gesto frankensteniano asociado con la idea de darle vida a lo muerto.



Universidad de
San Andrés

Eva, la lluvia



Figura 4: *Eva, la lluvia*

El último movimiento de *Rapsodia inconclusa* exhibe una camilla de acero iluminada por dos reflectores y cubierta por una montaña de lágrimas de hielo que se derriten. Cada tanto aparecen operarios que sacan del freezer moldes de silicona de los que extraen los hielos, vuelven a rellenar las hormas y los reponen. Esas lágrimas nuevas son transportadas con palas, elementos que

también aluden silenciosamente a la muerte y el entierro.

Las lágrimas simbolizan el sentimiento de dolor y desconsuelo del pueblo por la muerte de Eva Perón. Como ya se sabe, Eva murió en invierno, el 26 de julio de 1952 y su funeral duró catorce días, durante los cuales dos millones de personas, bajo una lluvia continua, se despidieron, llorando, de sus restos. La imagen alude a este episodio histórico. Por otra parte, por efecto de la luz, las lágrimas se descongelan y luego de atravesar una suerte de rejilla, caen a una plataforma que se ubica debajo de la camilla. En el choque contra el metal, simulan ser lluvia provocando el ruido característico del goteo regular y reverberante contra un techo.

La obra concluye de forma abstracta, muy poco figurativa: los dos reflectores recuerdan a las salas de operación (o quizá de autopsia). La figura de Eva, de la que quedaba antes un esqueleto ahora está ausente, como si la misma obra la hubiera poco a poco desmaterializado. Tampoco está presente el pueblo, ni se asiste a ninguna muestra literal del dolor: toda asociación es metonímica.

La última parte de la obra, entonces, ya no se basa en su imagen sino en la relación con su pueblo. La metáfora de la montaña de lágrimas de hielo representa a un país de luto. Se abandona a Eva y a la gente para señalar y recalcar la relación existente entre ambos, que solía ser de amor y confianza ciega. Como en el resto de las instalaciones, pero aún más explícitamente, aquí no existe juicio ni argumentación hacia una postura: se da lugar a un sentimiento casi descarnado, puro. En el cierre, ese dolor no aparece representado de un modo directo, sino insinuado o sugerido.

Al respecto, la artista ha manifestado su mensaje de que no se puede atrapar a Eva en un sólo retrato, y el proyecto de que no todas las instalaciones se basen en la figura de Eva. En este acto parecería existir la intención de apartarse del ícono para desmaterializar la imagen, probablemente para que se sea el espectador quien deba cargarlo de nuevos sentidos.

CAPÍTULO 3: Una aproximación a la noción de arte contemporáneo

Dado que la artista rosarina intenta encuadrar, por vez primera, a Eva en el lenguaje del arte contemporáneo (respecto del cual es reconocida como uno de sus mejores exponentes en América Latina) deviene necesario precisar a qué nos referimos con esta última expresión. Para eso debemos separarnos, en primer lugar, de la literalidad de la palabra *contemporáneo* que remite a cualquier obra producida en los últimos años, trátase de una capilla barroca, un cuadro abstracto o una escultura clásica. Antes bien, la noción delimita perfiles muy precisos al interior de la teoría estética.

En términos generales y sin pretensión de agotar el tema, el arte contemporáneo supone superar la idea del arte como mera representación de un objeto en dirección a priorizar el entorno²⁸. Entorno del que, por supuesto, el espectador participa e interactúa. Así, la desmaterialización progresiva de Eva en la obra de Nicola Costantino, que comienza con imágenes de Eva en distintas etapas de su vida, pasando por la espectralización en el espejo, para volverse luego una mera estructura ortopédica y culminar en la ausencia total de toda imagen en la cuarta sala, es correlativa a una exigencia cada vez más elevada de una posición activa por parte del espectador. La representación cede, por así decir, en pos de la interpretación. Como sostiene Hans-Georg Gadamer (1991), el arte debe ser entendido en un horizonte dinámico, como un proceso continuo de construcción y reconstrucción: «Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene

²⁸ En su libro *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Terry Smith (2012) señala como característica de este tipo de arte el gesto de permanente indagación sobre la ontología del presente, que lo lleva a preguntarse constantemente: «¿qué significa existir en las condiciones de la contemporaneidad?» (p 16). Luego de reseñar e historizar el concepto, Smith llega a la conclusión de que «el arte contemporáneo es la red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta ante sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos, en síntesis, sus propias estructuras de permanencia y cambio» (p 299). En definitiva, su entorno lo constituye: «se trata de una escena que se define a sí misma, a partir de una práctica y la promoción constante de su autorrepresentación». (p 301)

que rellenar» (pp. 73-74).

Umberto Eco, en su *Obra abierta* (1999) aclara mejor este punto. En el arte contemporáneo, no se trata solamente de que la obra, de hecho, sea reinterpretada por el consumidor. Después de todo, bien podría defenderse que toda obra de arte —y no solo el arte contemporáneo— fue siempre una apertura a la interpretación, tal como se infiere, por cierto, del punto de vista de Gadamer. La definición del arte contemporáneo se complementa con un segundo aspecto: *la intención del autor o autora es que la obra sea reinterpretada por el consumidor*. En esta caracterización de Eco (1999) resalta el proceso generativo, es decir, que desde el planteamiento mismo la obra persigue la apertura. El siguiente párrafo, por su claridad, merece ser citado en toda su extensión:

«La poética de la obra "abierta" tiende, como dice Pousseur a promover en el intérprete "actos de libertad consciente", a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada; pero podría objetarse (remitiéndonos al significado más amplio del término "apertura" que se mencionaba) que cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, si no por otra razón, sí por la de que no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. Pero esta observación constituye un reconocimiento de que la estética contemporánea ha actuado sólo después de haber adquirido una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa, y sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la "apertura" como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible» (pp.

74-75).

La apertura y la indeterminación desde este doble aspecto, como propuesta de la artista y como lugar de llegada al espectador, son de este modo las marcas del arte contemporáneo, y así parece haberlo pensado Nicola Costantino desde el momento mismo en que eligió el tema:

«Me di cuenta de que Eva no fue tomada nunca desde el lenguaje contemporáneo (...) Su estatus como figura femenina emblemática del siglo XX trascenderá siempre los hechos políticos e históricos, y está más allá de cualquier valoración y construcción mítica que se haga en torno a ella».²⁹

Al respecto, todas las aclaraciones de la artista en dirección a evitar «dogmatismo», «partidismo», etc. precisamente se vinculan a la nota de «contemporáneo» que su obra representa, no sólo en referencia a *Rapsodia inconclusa*, sino en su producción anterior.

Situación del arte contemporáneo argentino durante las últimas décadas

Desde el inicio de la era contemporánea (ubiquémoslo, sin ser tan precisos, en los años sesenta³⁰), la situación del arte contemporáneo argentino ha ido virando significativamente y esto no puede ser deslindado de las transformaciones en los distintos ámbitos sociales, culturales y políticos. Para los límites de este trabajo, más que atender a la variedad de movimientos vinculados a una escena global a los que fueron adscribiendo los diferentes artistas contemporáneos (como

²⁹ Ver entrevista de Julio Sánchez

³⁰ Sobre el tema hay mucho escrito. Para la referencia, citaremos el texto de Andrea Giunta (2014), *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* en el que, sin ánimo de establecer una marca estricta, señala momentos que serían claves: «podría ser 1945, entonces, una fecha demarcatoria para el comienzo de la contemporaneidad en el arte. Pero también podría situarse en la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta o en el experimentalismo de los sesenta, momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte» (p 12).

pueden ser el pop o el minimalismo de los sesentas, el hiperrealismo de los setentas o el neoexpresionismo que tuvo lugar en la década del ochenta), nos interesa hacer hincapié en cómo las distintas situaciones socio-económicas y los diversos contextos culturales han estado transformándose desde los años 80 en nuestro país y han determinado las condiciones materiales de producción local de arte.

Al respecto de esta situación, en su interesante ponencia «Arte argentino actual: entre objetos, medios y procesos», Rodrigo Alonso (2004), explica cómo durante los años noventa, la ausencia de políticas de producción artística en Argentina ha sido responsable de la fragilidad que experimentaron la promoción y financiación de la creación de arte en nuestro país. Por ello, la Argentina «ha tenido que ensayar diferentes soluciones que marcaron al arte local de maneras específicas»³¹ (p 2). Estas estrategias de conservación oscilaron, explica el autor, entre el modo en que funciona el sistema norteamericano, fundado principalmente en el mercado, y el que opera en Europa, en donde tienen mayor protagonismo las instituciones.

En este escenario, el mercado del arte comenzó a tener un protagonismo en el circuito del arte porteño: «las galerías comerciales dedicadas al arte contemporáneo se multiplicaron durante los noventa y un amplio sector del coleccionismo se volcó decididamente a la producción de jóvenes artistas, fomentando su financiamiento y dinamizando su circulación» (Alonso, 2004, p. 2). Este proceso de activación tuvo relación con la vuelta a la democracia, hito dinamizador de la vida cultural y artística de los ochenta, que provocó una multiplicación de los espacios de exposición así como también del público atraído por estos. Y a su vez, como ocurre en un *círculo virtuoso*, esto causó también la proliferación de artistas y de aspirantes. Al mismo tiempo, como señala Alonso, «la particular situación de las instituciones expositivas en Argentina contribuyó paradójicamente en este mismo sentido» (p. 2), ya que

³¹ Puede leerse el artículo completo en su versión web, disponible en http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/arte%20actual.pdf

tales organismos financiaron en el ámbito internacional la producción de las exhibiciones presentadas, y esto fue un factor que permitió que los artistas concibieran su obra más allá de los requisitos del mercado, favoreciendo la experimentación. A pesar de todo esto, en el nivel del entorno local, las instituciones artísticas, por lo general, no produjeron (ni lo hacen actualmente) las exposiciones que presentan, ni han comenzado a adquirir obras, con algunas excepciones. Este contexto no impacta en exclusividad sobre el arte contemporáneo, sino que el arte en todas sus manifestaciones se ve afectado. Es decir, ni museos (estatales o privados), ni fundaciones ni galerías producen obras, así como tampoco las adquieren ni costean muestras (de arte de cualquier época) con fondos propios.

Dado este contexto, el camino de cualquier artista que busque tanto legitimar su arte como obtener sustento económico a partir de su producción, estaba (y está) marcado por, al menos, dos claras vías: ingresar en el circuito del mercado local o ser exhibido en el exterior para tener proyección internacional y obtener otro tipo de financiación y respaldo. Ambas posibilidades son, dada la creciente cantidad de aspirantes a convertirse en artistas³², limitadas. Entre otras instancias, la pertenencia o el paso por instituciones artísticas de prestigio y el ingreso al sistema de becas son caminos posibles³³.

En cuanto al momento actual a la publicación de su artículo, Alonso señala la problemática de la ausencia de proyectos *site-specific*³⁴, propios del arte contemporáneo, dentro de las instituciones. Esto se debe a la falta de capacidad de las instituciones locales para involucrarse en los procesos de producción que

³² De acuerdo con Alonso, en los noventa prosperó un tipo de educación no formal muy particular que marcó mucho el modo de producción: la clínica de obra, cuya orientación era reflexiva más que técnica. En estos espacios, se ponía todo el énfasis en el proceso creativo y se trabajaba en el desarrollo mucho más que en el producto final.

³³ Entre otros, se destacan el Taller de Barracas y el programa de Becas Kuitca.

³⁴ Se denomina *site-specific art* a una obra de arte que es creada para ser exhibida o existir en un lugar específico. La idea de una pieza de arte creada para ese sitio determinado, teniendo en cuenta las características del contexto sin el cual pierde su razón de ser: no puede ser transportada o cambiada.

suponen ese tipo de trabajo. En cambio, se mantiene un concepto de exposición «entendida casi exclusivamente como la ubicación de imágenes sobre las paredes y la distribución de objetos en el espacio» (p. 2). Esto se halla en pleno cambio, pero todavía puede observarse que una parte de las instituciones locales aún prefieren pinturas y objetos antes que prácticas procesuales del arte argentino reciente. Resta indagar en el motivo por el cual las instituciones privadas no están interesadas en invertir en la producción de obras de artistas contemporáneos, es decir, en por qué se da el fenómeno de que las fundaciones y empresas privadas como Fundación Fortabat, el Faena Art Center, el Malba, por nombrar algunos, sí se muestran comprometidos con la exhibición de obras contemporáneas, pero no en capitalizar su producción.

Volveremos a esta problemática en la conclusión, donde intentaremos articular este contexto específico en que se sumerge el arte local con la posición de Costantino. Entendemos que esta fragilidad institucional condiciona mucho las posibilidades de cualquier artista. En el caso de Costantino, como ya se ha mencionado en el apartado sobre su biografía, la situamos en el suelo de este panorama descrito, como una artista que se ha sabido conducir muy bien para siempre sobresalir en las contingencias de la escena artística porteña: ha conseguido becas, ha sabido formar parte de espacios prestigiosos como el Taller de Barracas de la Fundación Antorchas, la galería Ruth Benzacar, ha podido exhibir en espacios de renombre, etc. Ya antes de haber participado en la Bienal de Venecia, Costantino se había vuelto un agente importante en la constitución de esa dinámica de la escena del arte nacional.

Creemos que en el episodio, la artista se mantuvo expectante de una negociación que pudiera beneficiar a ambas partes (Estado y artista), hasta que su imagen como artista contemporánea corrió riesgo: si el *significado* de su obra quedaba limitado por la intervención de un gobierno, disipaba todo sesgo de contemporaneidad y ella, como artista, perdía credibilidad. Presumimos que cuando el proyecto de su obra estaba a punto de materializarse nada más y nada menos que en uno de los espacios más emblemáticos de la escena

artística mundial, y solo restaba definir detalles que, poco a poco comenzaron a señalar la incompatibilidad de intereses. Asimismo, la idea de optar por una actitud más contestataria o incluso de levantamiento solo fue posible una vez que la artista logró su objetivo de ingresar en ese espacio y la obra ya estaba a disposición de ser interpretada por el público. Para exponer en detalle esta situación, reseñaremos la cronología del conflicto y sus particularidades en el siguiente capítulo.



Universidad de
San Andrés

CAPÍTULO 4: La doble intervención del gobierno nacional

Si bien hoy se conocen todos los pormenores del asunto, no fue sino hasta la entrevista de la artista con el periodista Manuel Toledo de la BBC inglesa en junio de 2013 que salió a la luz el conflicto con el Gobierno Nacional. La tensión se produjo con la incorporación de un quinto espacio que formaba parte del pabellón pero que, a diferencia del resto de las áreas, era blanco y estaba más iluminado. Allí el Gobierno montó lo que dio en llamar «espacio informativo institucional» y podían verse tres videos producidos (pero sin su firma) por Tristán Bauer titulados: *Vida*, *Muerte* y *Resurrección*. Los tres contenían imágenes de época y seleccionaban distintos acontecimientos públicos de la vida de Eva, incluyendo las últimas imágenes del funeral. El último de ellos — *Resurrección*— contenía imágenes del ex presidente Néstor Kirchner, de la presidenta Cristina Kirchner y de miembros de la agrupación La Cámpora. Al respecto, Costantino explicó luego a la prensa que pese a que a la presidenta le había gustado la instalación, ella deseaba que la obra terminara de otra manera, para que el final no fuera la muerte de Eva. Según la artista, ella se ofreció entonces a elaborar bocetos y proyectos pero a la presidenta no le habían gustado. A días del viaje a Venecia y del cierre de la muestra, desde el Gobierno se comunicaron con ella y le informaron que ellos prepararían algo. Sin consultarla más, enviaron los videos y la artista no tuvo acceso a ellos sino en el momento en que fue inaugurada la obra.

Fue entonces cuando varias personas se le acercaron a la artista rosarina y le señalaron que el pabellón agregado parecía ser un elemento interno de la obra y no un agregado independiente. En ese sentido comentó que en la Bialal «fue muy mal visto. Me dijeron que era una publicidad del gobierno», al punto que el curador de la Fundación Daros, Hans Herzog, le señaló que la obra «habría podido ser candidateada para el premio pero este pabellón no se puede premiar.

Es una lástima».³⁵

Como reacción, Nicola Costantino junto con su curador Fernando Fariña escribieron a mano –con fibra y en estilo graffiti: «El curador y la artista consideran este espacio innecesario y que puede confundir la interpretación de la obra» adjuntando sus firmas al final, tal como se observa en la foto:

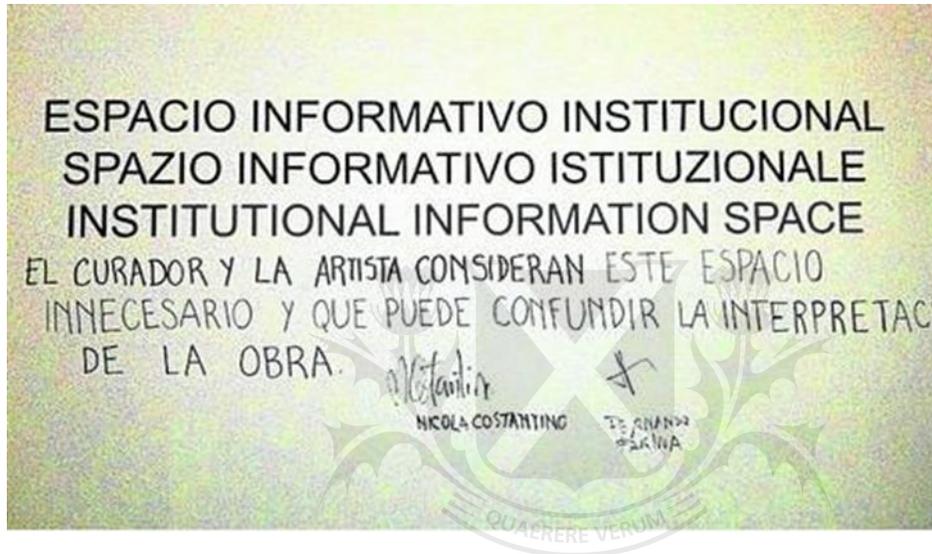


Figura 5: Cartel instalado en la bienal por la artista

Costantino defendió su postura aclarando que en el video «se veían pancartas de La Cámpora, como si Eva hubiera resucitado y viviera en la juventud de La Cámpora (...) El arte es atemporal, no tiene nada que ver que tengamos un gobierno peronista en este momento»³⁶. Y luego agregó:

³⁵ Entre otros medios que se hicieron eco del conflicto, Clarín levant  estas declaraciones en su artículo «Escándalo internacional: el Gobierno usa la Bienal de Venecia para hacer propaganda», del día 8 de junio de 2013. (Disponible en: http://www.clarin.com/sociedad/Gobierno-Bienal-Venecia-hacer-propaganda_0_934106733.html)

³⁶ El diario Perfil reprodujo estas declaraciones en su nota del día 9 de junio de 2013, «Polémica intervención del Gobierno en final de obra sobre Evita». (Disponible en <http://www.perfil.com/sociedad/Polemica-intervencion-del-Gobierno-en-final-de-obra-sobre-Evita-20130609-0022.html>)

«Recibí muchos cuestionamientos por esto. Un periodista de la BBC me dijo enojado que ni el gobierno de China, que es comunista, pone cosas del país en un espacio de arte. Los salones tienen que ser apolíticos. Varios pensaron que estaba de acuerdo con eso y tuve que salir a aclarar que no tenía nada que ver. Me alteró totalmente la obra, que justamente se proponía desarmar el discurso político».³⁷

Así, al tiempo que su propuesta para la quinta instalación había sido rechazada por no ser «lo suficientemente nacional y popular»³⁸, la inclusión sin previa consulta de la quinta sala subvirtió la propuesta de la artista.

Por su parte, Magdalena Faillace, la embajadora a cargo de la presentación argentina en Venecia, habló también con el diario Clarín y se mostró disgustada por los comentarios de la autora. Aclaró, en su defensa, que: «Nicola propuso otro tipo de video que no nos parecía que fuera adecuado, entonces se hicieron otros. Fue una decisión del Estado Nacional»³⁹. Luego del *affaire*, señaló que la conducta de Costantino había sido incoherente: «Nosotros respetamos absolutamente toda su obra, sin modificar nada. Los videos estaban en un espacio separado de la instalación de ella» y se mostró sorprendida ante las declaraciones de la artista y por su actitud: «Todo esto me parece muy incorrecto. El cartel lo instalaron una vez que nosotros ya nos habíamos vuelto. Eso no se hace, el pabellón es del Estado nacional».

Vale aclarar al respecto, que esa postura oficial del Estado de tratar a los artistas y su obra como propiedad nacional estaba ya presente desde el inicio y había sido totalmente explicitada cuando Faillace incluyó en el prólogo del catálogo un texto de Cristina Fernández de Kirchner⁴⁰: nunca un presidente de un país

³⁷ Véase nota de Perfil 9/6/2013.

³⁸ Declaró a Clarín en la nota ya citada del día 8 de junio de 2013

³⁹ Ver misma nota de Clarín

⁴⁰ El texto que abre el catálogo, firmado por Faillace, manifiesta abiertamente y sin rodeos esta postura: «En 2011, la voluntad política de dar a conocer nuestro arte y nuestra cultura como rostro identitario del país en el mundo permitió la firma del comodato que nos cedió la posesión de un pabellón en un espacio privilegiado de los Arsenales, inaugurado el año pasado» (Faillace, M: «Eva, argentina y universal», en Faillace, M., Farina, F. y Giles, J. (2013): *Eva-Argentina. Una*

participante había prologado en Venecia el catálogo de un artista⁴¹. Costantino no pudo obviar esto, por lo que su aval ante estos gestos la muestran en una posición algo endeble o ingenua.

La reacción de los medios, que no se hizo esperar, fue claramente adversa a la intervención gubernamental, al punto tal que, como señaló Alicia de Arteaga del diario *La Nación*, «la obra de Nicola Costantino ocupó más centímetros en las columnas políticas que en las páginas de arte»⁴². Así el diario *La Gaceta* de Tucumán se refirió al conflicto como «Papelón en el pabellón argentino»⁴³; el referido Manuel Toledo señaló que, por su composición, la 55 Bienal de Venecia parecía haber sido curada por Jorge Luis Borges, «con la excepción tal vez del polémico pabellón de su propio país, Argentina, que presenta una obra sobre la figura de Eva Perón»⁴⁴; Ana María Battistozzi de la *Revista Ñ* calificó al quinto cuarto de “engendro”⁴⁵; el crítico del diario *La República* de San Luis señaló irónicamente: «Nadie le explicó al comisario que ésta es una Bienal de Arte y no una feria de comercio exterior»⁴⁶; y para concluir, transcribimos parte de la

metáfora contemporánea. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto: Buenos Aires). [Ver anexo]

⁴¹ En la instancia de preparación de este trabajo, nos contactamos con la artista para solicitarle el catálogo mencionado, dado que el texto no se encuentra disponible actualmente y ella nos ofreció una copia que adjuntaremos en el Anexo. De acuerdo con lo que Costantino manifestó por correo, ella no tuvo poder de decisión sobre el material. La edición de los textos corrió a cargo Faillace y la artista no participó de la selección del corpus textual ni tampoco escogió las fotos. No contamos con un registro de estas declaraciones, ya que formaron parte de un intercambio interpersonal de correos que mantuvimos con la artista.

⁴² El artículo «Polémica por la intromisión política en la Bienal de Venecia» fue publicado en *La Nación* el día 18 de junio de 2013. (Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1593061-polemica-por-la-intromision-politica-en-la-bienal-de-venecia>)

⁴³ Véase artículo «Papelón en el pabellón argentino», firmado por Manuel Toledo y publicado en *La Gaceta* el día 10 de junio de 2013. (Disponible en <http://www.lagaceta.com.ar/nota/548031/ocio-espectaculos/papelon-pabellon-argentino.html>)

⁴⁴ Ver cita anterior.

⁴⁵ El artículo de Battistozzi para la *Revista Ñ* titulado Utópico esfuerzo enciclopédico del día 13 de julio de 2013 puede consultarse en http://www.revistaenie.clarin.com/arte/instalaciones/Bienal-de-Venecia-2013-Massimiliano-Gioni_0_955104520.html

⁴⁶ Citado por Clarín en el artículo del 15 de junio de 2013

opinión de Fabián Lebenglik de *Página 12*, asiduo de las bienales, quien ofreció un cuadro completo:

«En las muchas bienales a las que este cronista asistió desde de la década del '80 nunca se vio algo así. Resulta completamente inapropiado que la voz del Estado ocupe un lugar en la bienal de Venecia, donde hace más de un siglo las muestras de los pabellones están destinadas a los artistas. Incluso los pabellones “nacionales” han intercambiado espacios unos con otros para demostrar que allí no se juegan, precisamente, cuestiones de política oficial. De todas las asociaciones posibles entre arte y política, la elegida en el pabellón argentino es la peor, no por la obra de Costantino, sino porque la voz del Estado está fuera de lugar y por lo tanto opera en falso. En este “cuartito” la voz estatal se coló para dar la última palabra, para corregir, interpretar o aclarar innecesariamente el tema sobre el que trata el arte. Es una pena que el enorme logro de la primera participación argentina, con un pabellón propio en la bienal de arte veneciana –la principal muestra artística del mundo–, se vea deslucida por la confusión entre comisaría artística y comisaría política».⁴⁷

La inauguración del pabellón argentino estuvo, además, particularmente politizada en relación con los otros pabellones nacionales. A diferencia del resto, la delegación argentina incluía funcionarios del Gobierno, como el propio vicepresidente de la Nación, además de una videoconferencia con la presidenta argentina donde elogió el corsé diseñado por Costantino por ser una «metáfora sobre la muerte, el dolor y la pasión de Eva tan lograda» concluyendo con que «esa obra es de un simbolismo y una metáfora impresionante», a lo que la artista respondió sosteniendo que «la idea fue presentar a Eva desde un punto de vista diferente, fuera de lo dogmático».⁴⁸

⁴⁷ Véase el artículo ya citado «Cortocircuitos entre arte y política» de Lebenglik.

⁴⁸ Declaración mencionada en la nota «Se presentó "Eva-Argentina" en la Bienal de Venecia» publicada por el Diario La Capital el día 30 de mayo de 2013. (Disponible en

Sin embargo, cabe preguntarse si la artista no peca aquí de cierta ingenuidad. ¿En qué medida puede una obra de arte reclamar para sí ser considerada «fuera de lo dogmático»? La pregunta, extensible a cualquier obra de arte sea contemporánea o no, adquiere especial relevancia en el caso de la artista rosarina, en la medida en que aborda uno de los personajes más emblemáticos de la historia argentina: Eva Duarte de Perón. La universalidad y neutralidad que reclama el arte en la voz de Nicola Costantino choca de frente con la contextualización necesaria que supone una temática orientada por una figura histórica. Después de todo, ¿qué sentido tendría la obra si no fuera, por fuerza, contextualizada en el marco de la política argentina? La interpretación del Gobierno nacional, según la cual la obra se inscribe en un conjunto de políticas caracterizadas como la «década ganada», se aproximan menos a la censura o intervención que a la defensa y cultivo de un símbolo nacional sobre el que depositaron sus credenciales legitimadoras.

Dicho de otro modo, el tema elegido por Costantino entraña *en sí mismo* un gesto político, aun cuando haya sido realizado con anterioridad a la convocatoria del gobierno para la bienal. A ello se suma que la artista tuvo, en diversas oportunidades previas al conflicto, la ocasión de demarcar intereses con el gobierno y prefirió no hacerlo. La inclusión en el catálogo de un fragmento de un discurso de la presidenta, la disposición a mantener un diálogo por videoconferencia con ella o la soltura al ser acompañada por numerosos representantes del gobierno nacional, ejemplifican casos de lo que podría haberse interpretado como «intervenciones políticas», si no fuera porque la artista no expresó ningún malestar al respecto. De ahí —conjeturamos— que la embajadora Faillace reaccionara sorprendida ante el cartel de la artista y el curador, y lo interpretara como la violación a un acuerdo previo (expresado en la oración «eso no se hace») en relación con el espacio nacional de la bienal. Los medios de comunicación, en este aspecto, fueron si no interesados, al menos incompletos en los análisis.

<http://www.lacapital.com.ar/informacion-gral/Se-presento-Eva-Argentina-en-la-Bienal-de-Venecia-20130530-0015.html>)

Por otra parte, si bien es cierto que la artista en la elección del tema y en sus tratativas con el gobierno mostró una vocación más política que estética, en la forma o modo de representación de *Rapsodia inconclusa* buscó un medio de expresión propio y original al que no quiso renunciar sin protesta. Lo que llevó a la artista rosarina a ventilar un conflicto entre arte contemporáneo y gobierno es la inclusión de un mensaje político a título de «cierre» de la obra; esto es, reaccionó cuando la separación entre arte y propaganda se mostró endeble.

Asimismo, si nos atenemos a la definición que presentábamos del *arte contemporáneo* como aquel que prioriza el entorno y la participación activa del espectador en la interpretación, la escena de la inauguración mostrada en la videoconferencia aporta un elemento importante a nuestra segunda línea de trabajo. Decíamos en la introducción que en ciertos contextos y bajo determinadas negociaciones, una obra de arte contemporáneo puede terminar saliéndose de esta impronta y acabar albergando un sentido dogmático. En efecto, la interpretación que debe estar a cargo del espectador se traspasa, en el acto, y queda en manos de la propia Cristina Fernández de Kirchner, quien explica la obra: «Nicola pensó que ese corset va adentro de un receptáculo de vidrio, tiene un motor que lo hace mover (...) y se pega contra las paredes de vidrio porque quiere salir de la muerte y no puede. Es de un simbolismo impresionante, es de una metáfora impresionante, igual que lo que recién veíamos que parecían cubitos de hielo que se derretían con reflectores, que son las lágrimas del pueblo que vierte por la muerte de Eva Perón»⁴⁹. Ante las palabras de la presidenta, Costantino comulga cuando afirma que está muy contenta porque Fernández de Kirchner haya «interpretado» su visión no dogmática. Es decir que aquí se produce una suerte de contradicción: una obra contemporánea no requiere preludios que la expliquen; de hecho, este gesto anula su potencialidad. La concesión de Costantino a esta acción y su participación contrarrestan, de alguna manera, su intención original.

Por último, con el conflicto, retrospectivamente —puesto que, de otro modo, no

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=G5nBCmxZHN8>

habría pasado del estatuto de anécdota— adquirió espesor otra intervención de la cual casi ningún medio había tomado nota antes. El título original de la obra, *Rapsodia inconclusa*, había sido sustituido desde su aprobación para la participación en la bienal por el de *Eva-Argentina, una metáfora contemporánea*⁵⁰, rótulo al que hacen referencia todos los artículos como el original, elidiéndose el hecho de que fue una propuesta gubernamental. Tamaña sustitución, como explicaremos en la conclusión, condensa el secreto vínculo entre arte y política que nos proponemos desarrollar.



⁵⁰ El hecho se hizo público en distintos medios una vez que estalló el conflicto entre la artista y Cancillería. Cuando la prensa comenzó a escribir sobre el affaire, salió a la luz que el Gobierno ya había hecho una primera intervención a la obra. (Ver, por ejemplo, <http://www.lanacion.com.ar/1593061-polemica-por-la-intromision-politica-en-la-bienal-de-venecia>). Costantino no ofreció declaraciones precisas sobre el episodio, solo comentó a los medios que cuando aprobaron su trabajo, por sugerencia de la presidenta, ella accedió a cambiar el título de la obra. Probablemente, a la luz del choque, Costantino haya comenzado a resignificar ese primer pedido.

CONCLUSIÓN

En orden a lo expuesto, podemos entonces identificar dos momentos capitales en que los intereses del arte contemporáneo y la política nacional se muestran irreconciliables: en la sustitución del título y en el agregado de la sala. Lo que, por decirlo dramáticamente, convierte a la intervención política en el acto de apertura y cierre de la obra.

La obra de Costantino había sido pergeñada bajo el título *Rapsodia inconclusa*, pero la presidenta Cristina Fernández de Kirchner le sugirió que lo cambiara a *Eva-Argentina, una metáfora contemporánea*. Este primer gesto de intervención política resulta muy simbólico: si todo título es un modo de inaugurar la obra y, por qué no, de abrirla a la interpretación, es un funcionario político y no la artista quien está realizando ese primer movimiento. Cabe preguntarse aquí cómo fue esa negociación entre Gobierno y artista y por qué Costantino no reparó en que ese pedido inicial ya presagiaba una postura bastante clara sobre cuál era la política cultural que manejaba Cancillería.

En lo fundamental, mientras el título original buscaba desmaterializar la figura de Eva (en «Rapsodia inconclusa» borra el nombre propio), en el enunciado propuesto por el Gobierno, la palabra «Eva» se presenta junto con una idea: esa figura funciona como metáfora, más específicamente del concepto «nación» (Argentina). Como explican los manuales de literatura, una metáfora es un recurso poético que supone un traslado o desplazamiento del sentido que se proyecta desde una idea hacia otra. La propuesta es la de hacer funcionar a Eva Perón como una *representación* de ciertos valores nacionales que se promulgan. El sentido se desplaza desde un lugar (Eva) hacia otro (Argentina), y luego se ancla y no se mueve más. En este punto, no pueden existir ambigüedades, contradicciones, ni, mucho menos, finales trágicos. Sí, desenlaces heroicos: el mito muere para reencarnar en el pueblo (o quizá en una nueva agrupación política) que la ha sufrido (mensaje que parece ofrecer el quinto espacio, pensado como el que da la versión *oficial*). Por el contrario, si nos detenemos en

el concepto de *rapsodia*, nos hallamos en principio frente a la idea de movimiento: se trata de una pieza musical característica del romanticismo compuesta por diferentes partes temáticas unidas libremente y sin relación aparente entre ellas. En todo caso, el *sentido* en movimiento tiene un eje común: el gesto artístico que es el de reunir cada parte y ubicarla en un solo lugar (la obra). Aquí entra en juego entonces el adjetivo: si ya una rapsodia supone distintos movimientos, lo *inconcluso* surge para recordarle al espectador que no hay final ni del sentido, ni del personaje, ni de la historia. O como lo señaló oportunamente el curador Fariña: «la rapsodia tiene que ver con escapar de las representaciones clásicas, esquemáticas o estereotipadas de nación»⁵¹. De modo análogo, la inclusión en el prólogo del catálogo de un texto firmado por la presidenta de la Nación complementa este mismo gesto de cambiar el título. El catálogo que, por definición, ofrece un primer acercamiento a las obras en cuestión, es subvertido en manifiesto político al recibir la sanción gubernamental, afectando nuevamente a esa instancia clave de apertura al público de la obra.

La «quinta sala» a su vez opera como contrapartida del título: el deslizamiento de sentido es fijado bajo una trilogía audiovisual que condensa toda la obra en *Vida, Muerte y Resurrección*. Mientras que Costantino reforzó abiertamente la idea de simultaneidad de la vida de Eva —como analizamos en *Eva, los sueños*—, el Gobierno la dispuso en bloques bien definidos y progresivos: se trata de la contraposición entre la atemporalidad de Eva en la perspectiva de la artista rosarina, y del mito nacional que retorna en la mirada del Estado Nacional. Mientras que aquella buscaba sabotear la linealidad del sentido para producir algo nuevo, el Gobierno restituyó la obra a los canales tradicionales de la propaganda política, que desembocan en la celebración del gobierno de turno.

A su vez, el intento de la artista de desencarnar el mito para, en la apoteosis de la obra, reducirla a lágrimas goteando como lluvia, es reencarnada por el gesto

⁵¹ Se presentó "Eva-Argentina" en la Bienal de Venecia, *Diario La Capital* [en línea], 30/5/2013. Disponible en <http://www.lacapital.com.ar/informacion-gral/Se-presento-Eva-Argentina-en-la-Bienal-de-Venecia-20130530-0015.html>

político al incluir imágenes asociadas con el Gobierno Nacional. Mientras que, en las palabras de Eco, la obra buscaba convertirse en un «centro activo de una red de relaciones», la actitud del Estado nacional es notoriamente pedagógica: Eva Duarte de Perón es reconvertida en la antesala del sentido nacional. La segunda sala, *Eva, el espejo*, es incluso una denuncia de todo mito nacional al desnudar los mecanismos que lo hacen posible: la investidura.

En la declaración que ofrece Faillace respecto al conflicto se explicita sin rodeos la postura gubernamental: «Eso no se hace, el pabellón es del Estado nacional»; es decir que como propietario, el estado tiene derecho sobre su contenido. Por supuesto, el hecho de que la obra gire alrededor de una de las figuras más representativas del peronismo —la más importante junto al propio Juan Domingo Perón— no es un dato menor. El Estado nacional, a través de sus portavoces oficiales, se comportan como los legítimos custodios de una herencia que no puede ser deformada con el libre juego de las interpretaciones del arte contemporáneo. En uno de sus tantos artículos sobre el tema, Beatriz Sarlo señala algo que puede aplicarse para comprender a la cuestión: el cuerpo de Evita «es aurático, en el sentido que tiene esta palabra en los escritos de Walter Benjamin. Produce autenticidad por su sola presencia; quienes pueden verlo sienten que su relación con el peronismo está encarnada y es única»⁵². De alguna manera, la reacción oficial asume que ese cuerpo no puede ser sometido a la reinterpretación, no puede ser violentado por ninguna otra lectura que no sea aquella que resulta útil para cimentar el modelo político propuesto.

Aquí es donde puede vislumbrarse que, al final de cuentas, se trata de un conflicto de intereses que son irreconciliables. Quizá para descifrar la complejidad que subyace a la disputa presentada, la clave no esté en demonizar posiciones, o incluso de condenar actitudes, sino de entender que lo que ocurre aquí responde a una incompatibilidad absoluta de objetivos. Para el arte contemporáneo, la idea de que una identidad pueda condensar y funcionar como

⁵² Véase el artículo de Sarlo, «Un cuerpo» en La Nación del día 23 de julio de 2002. (Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/416185-un-cuerpo>)

algo representativo es prácticamente inconcebible. El problema es que una política nacional necesita perseguir eso: la afirmación del ser nacional bajo parámetros interpretativos decididos de antemano. A la luz de este interés, lo inconcluso tiene que ser concluido. Por otra parte, consideramos que es importante poner en juego una tercera arista del conflicto, de análisis más delicado, tal vez, por que contiene una evaluación más subjetiva. Nos referimos a la situación de Costantino como artista contemporánea argentina, inscripta y funcionando en el contexto actual de nuestro país. Contemplando la realidad reseñada antes en este trabajo y a la luz de que, si bien existe un mercado aquí que puede sostener la actividad de los artistas contemporáneos, siguen faltando instituciones artísticas que consoliden y sobre todo aseguren una estabilidad en la carrera de los artistas. Nos preguntamos, entonces, teniendo en cuenta el derrotero que llevaba Costantino en ese entonces con su obra (ofrecida sin éxito a distintos espacios locales) y a la luz de que ella misma había tenido que financiar parte del proyecto, en qué posición habría quedado la artista si se hubiera negado a los requerimientos oficiales una vez que ya estaba involucrada de lleno en la participación de un evento que llevaría su carrera a un espacio al que muchísimos artistas aspiran y consideran como de realización máxima. Creemos que es complejo evaluar qué riesgos corría y desde ese punto de vista, consideramos que su situación —pese a que no descartamos que podría haberse rehusado— fue de indecisión. Conjeturamos que sus concesiones, en principio, tuvieron que ver con que Costantino había invertido en la obra no solo su propio capital sino que también las expectativas de que su nombre como artista ingresara en un circuito muypreciado: lo que se ponía en juego allí era el acceso a la Bienal de Venecia, uno los espacios legitimadores dentro de los circuitos del arte internacional. Esto también tiene un peso fundamental y es muy probable que haya condicionado su actitud: si su relación con el Gobierno se quebraba antes, corría riesgo la posibilidad de entrar a la Bienal como la representante de Argentina.

Para finalizar, creemos que el conflicto aquí revisado no agota su fecundidad en esta contraposición de intereses, sino que es también punto de partida para otros interrogantes y líneas de investigación futuras, como ser: ¿cuál es el sentido, en este presente, de la existencia de pabellones nacionales en una bienal de arte? Si la razón de continuidad de esta práctica tuviera que ver con un planteo de políticas nacionales que fomentan el arte: ¿la obra debe representar al país? ¿Puede siquiera hacerlo? ¿De qué modo podría el arte representar una construcción tan compleja como la de *nación*? O aún cuestiones que merecerían debates mucho más extensos y que exceden ampliamente el marco de este trabajo: ¿qué se supone que es una representación nacional hoy en día? Y dado que aquí nuevamente nos topamos con el concepto de *identidad*: ¿sobre qué bases se apoya el concepto de identidad nacional? Por otra parte, siguiendo la misma lógica, es válido preguntarse sobre las competencias en esta materia de quienes gobiernan: ¿tiene el aparato de gobierno alguna idea de lo que es considerado arte contemporáneo? ¿Comprende el discurso político lo que es una obra de arte contemporáneo o solo la incluye en tanto pueda asimilarla dentro de su lógica simbólica? ¿Deberían los artistas asumir esto cuando se presentan en un espacio gestionado y pagado por un gobierno nacional y anticipar los desvíos y manipulaciones de su obra?

Ante esto conjeturamos que el arte contemporáneo, si pretende perdurar como tal, no tiene otra opción que la de resistirse a la formación de una *identidad*, mostrando sus vacilaciones, su fundamento inestable, cuestionando y abriendo a nuevas miradas. En otros términos, no puede más que contraponerse al gesto político de afirmar una noción consistente, cerrada, invariable y afianzada mediante un discurso objetivo e histórico del sentido.

BIBLIOGRAFIA

Artículos y libros

Alonso, Rodrigo (2004). *Arte Argentino actual: entre objetos, medios y procesos*. Presentado en: *IV Jornadas Nacionales de Arte y Universidad*. Centro de Estudios e Investigación de Propuestas Artísticas Híbridas. Universidad Nacional de Rosario: Rosario.

Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós: Barcelona/Buenos Aires.

Eco, U. (1999). *Obra abierta*. Ariel: Barcelona.
Fábulas de Esopo (15a. ed.) (1993). (Trad. Pedro Bádenas de la Peña). Editorial Gredos: Madrid.

Faillace, M., Farina, F. y Giles, J. (2013): *Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea*. (Catálogo). Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto: Buenos Aires.

Gadamer, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Paidós: Barcelona.

Giunta, Andrea (2014) *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA: Buenos Aires.

Lacoue-Labarthe, P. (2002). *La ficción de lo político*. Arena Libros: Buenos Aires.

Oliveras, E. (2005). *Estética, la cuestión del arte*. Ariel: Buenos Aires.

Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo Veintiuno editores: Buenos Aires.

Artículos periodísticos

Sin autor

El 'Guernica' de la ONU, tapado en tiempos de guerra (2003, 31 de enero). *El país*. Recuperado de

http://internacional.elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html

Escándalo internacional: el Gobierno usa la Bienal de Venecia para hacer propaganda. (2013, 8 de junio). *Clarín* [en línea]. Recuperado de http://www.clarin.com/sociedad/Gobierno-Bienal-Venecia-hacer-propaganda_0_934106733.html

Las facetas de Eva Perón, en la Bienal de Venecia. (2013, 29 de mayo). *El Universal* [en línea]. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/notas/926098.html>

Moderna instalación sobre Eva Perón es la gran atracción de la Bienal de Arte de Venecia (2013, 20 de mayo) *BAE, Internacional* (p 27). Disponible en <http://prensa.cancilleria.gov.ar/noticia.php?id=28394823>

Papelón en el pabellón argentino. *La gaceta* [en línea] 10/6/2013. Disponible en <http://www.lagaceta.com.ar/nota/548031/ocio-espectaculos/papelon-pabellon-argentino.html>

Polémica intervención del Gobierno en final de obra sobre Evita (2013, 9 de junio). *Diario Perfil* [en línea]. Disponible en <http://www.perfil.com/sociedad/Polemica-intervencion-del-Gobierno-en-final-de-obra-sobre-Evita-20130609-0022.html>

Se presentó "Eva-Argentina" en la Bienal de Venecia (2013, 30 de mayo). *Diario La Capital* [en línea]. Recuperado de <http://www.lacapital.com.ar/informacion-gral/Se-presento-Eva-Argentina-en-la-Bienal-de-Venecia-20130530-0015.html>

Firmados por autor

Aizen, M. (2003, 9 de febrero). Ni el Guernica se salva de la guerra. *Clarín*. Recuperado de <http://old.clarin.com/diario/2003/02/09/i-03510.htm>

Battistozzi, A. M. (2013, 13 de julio). Utópico esfuerzo enciclopédico. *Revista Ñ. Clarín* [en línea]. Recuperado de http://www.revistaenie.clarin.com/arte/instalaciones/Bienal-de-Venecia-2013-Massimiliano-Gioni_0_955104520.html

de Arteaga, A. (2013, 18 de junio). Polémica por la intromisión política en la Bienal de Venecia. *La Nación* [en línea]. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1593061-polemica-por-la-intromision-politica-en-la-bienal-de-venecia>

García Montoya, W. (2010, 23 de septiembre). La Bienal de São Paulo vuelve con la fuerza del arte político. Recuperado de <http://www.elmundo.es/america/2010/09/20/brasil/1285017831.html>

Lebenglik, F. (2010, 28 de septiembre). La Bienal se inauguró con polémicas. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-19409-2010-09-28.html>

Lebenglik, F. (2013, 11 de junio). Cortocircuitos entre arte y política. *Página 12. Cultura* [en línea]. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-28903-2013-06-11.html>

Sánchez, J. (2013, 22 de marzo). Eva y Nicola: rapsodia en Venecia. *La Nación. ADN Cultura* [en línea]. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1565424-eva-y-nicola-rapsodia-en-venecia>

Sarlo, B. (2002, 23 de julio). Un cuerpo. *La Nación* [en línea]. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/416185-un-cuerpo>

Tarquini, C. (2013, 29 de mayo). Eva Perón, en la visión de Nicola Costantino, ya se luce en Venecia. *La Nación* [En línea]. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1586367-eva-peron-en-la-vision-de-nicola-costantino-ya-se-luce-en-venecia>

Toledo, M. (2013, 4 de junio). Venecia, Borges y un polémico pabellón argentino. *BBC* [en línea]. Recuperado de http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/06/130604_bienal_venecia_borges_a_r.

Páginas Web consultadas

Bienal de Venecia: <http://www.labiennale.org/>

Gil Vicente (Colección *Inimigos*): <http://www.gilvicente.com.br/inimigos.html>

Nicola Costantino (página oficial de la artista): <http://www.nicolacostantino.com.ar/>

Universes In Universe: <http://universes-in-universe.org/esp/bien>

ANEXO: *Eva- Argentina, una metáfora contemporánea*



EVA-ARGENTINA. UNA METAFORA CONTEMPORANEA NICOLA COSTANTINO



55. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia

Pabellón argentino

Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea
Nicola Costantino

Comisaria
Magdalena Faillace

Curador
Fernando Farina

Comité Asesor
Guillermo Alonso, Jacobo Fiterman, Juan Fontana,
Rosa María Ravera, Gustavo Vázquez Ocampo

Agradecemos especialmente al Arq. Clorindo Testa
por habernos honrado con su participación en este Comité Asesor

Equipo de Producción
Eduardo Almirantearena, Mercedes Castruccio,
Jorge Cordonet, Teresa Maffei, Silvia Pondal Ríos

Traducción al inglés e italiano
Dirección de Traducciones de la Cancillería Argentina

Realización integral del envío oficial argentino
a la 55.ª Exposición Internacional de Arte de Venecia:
Dirección General de Asuntos Culturales - Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

Magdalena Faillace, coordinadora
Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea / Magdalena Faillace, Fernando Farina y
Jorge Giles. - 1a ed. - Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2013.
100 p.: il.; 23x17 cm.

ISBN 978-987-1767-11-3

1. Catálogo de Arte. I. Magdalena Faillace, coord. II. Título
CDD 708

Fecha de catalogación: 09/05/2013

Evita fue la más odiada, pero la más amada; la más insultada, pero la más venerada; la más vejada, pero hoy eternamente victoriosa, mirando a la historia definitivamente, con el amor de su pueblo y el reconocimiento de todos los argentinos. Porque de algo no se puede dudar y es, precisamente, de su dimensión histórica, política, humana y cultural.

"Esa mujer" —como muchos le decían—, desde el fondo de la historia, nos enseña que nada se obtiene sin sacrificio, que enfrentarse a los poderosos tiene un precio, que defender a los humildes y a los que menos tienen cuesta caro. Y ella pagó gustosa con su vida el precio de ser recordada para siempre como la abanderada de los humildes, como una humilde mujer del pueblo, Evita, como se recuerda a las grandes. ●

CRISTINA FERNÁNDEZ DE KIRCHNER

Palabras de la Presidenta de la Nación Argentina en el acto de inauguración del retrato de Evita, en la fachada del ex Ministerio de Obras Públicas, en la Ciudad de Buenos Aires, el 26 de julio de 2011

Evita was the most hated, but the most loved; the most insulted, but the most revered; the most humiliated, but is today eternally victorious, finally face with history, with the love of her people and the recognition of all Argentines. Because the one thing that nobody can doubt is her historic, political, human and cultural dimension.

"That woman," as many used to say, teaches us, from the depths of history, that nothing can be obtained without sacrifice, that standing up to the powerful has a price, that defending the poor and those who have least has a high price. And she was happy to pay with her life the price of being remembered for ever as the champion of the poor, as a humble woman of the people, Evita, as the great are remembered. ●

Address by the President of Argentina, during the inauguration of Evita's portrait on the façade of the Former Ministry of Public Works, in the city of Buenos Aires, 26 July 2011

Evita è stata la più odiata, ma anche la più amata; la più insultata e tuttavia la più onorata; la più oltraggiata che però oggi, eternamente vincente, rivolge definitivamente lo sguardo alla storia, con l'amore del suo popolo e il riconoscimento di tutti gli argentini. Perché la sua entità storica, politica, umana e culturale è incontestabile.

"Quella donna" come tanti la chiamavano ci insegna, dal profondo della storia, che nulla si ottiene senza sacrifici, confrontarsi con i potenti ha un prezzo e proteggere i poveri e i più bisognosi è costoso. Lei ha generosamente pagato con la vita il prezzo di essere eternamente ricordata come la portabandiera degli umili, come una semplice donna del popolo: Evita, come si ricordano i grandi. ●

Parole della Presidente della Nazione Argentina pronunciate il 26 luglio 2011 in occasione dell'inaugurazione del retrato di Evita sulla facciata della ex sede del Ministero dei Lavori Pubblici, nella città autonoma di Buenos Aires

8

EVA, ARGENTINA Y UNIVERSAL

MAGDALENA FAILLACE

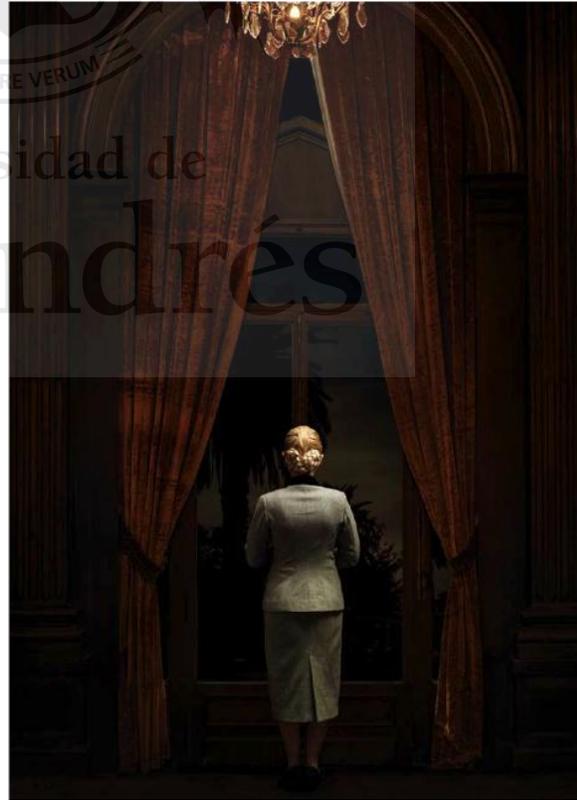
Este año 2013 la presencia argentina en la 55.ª Bienal de Arte de Venecia vuelve a revestir un carácter singular. En 2011, la voluntad política de dar a conocer nuestro arte y nuestra cultura como rostro identitario del país en el mundo permitió la firma del comodato que nos cedió la posesión de un pabellón en un espacio privilegiado de los Arsenales, inaugurado el año pasado. Hoy, la Argentina, en la continuidad de una presencia fuertemente comprometida en el tiempo, desembarca con su arte por primera vez en el pabellón que ocuparemos durante 20 años más en esta Bienal, la más antigua y prestigiosa del mundo.

"Eva-Argentina. Una metáfora contemporánea", título de la obra de Nicola Costantino que la presidenta Cristina Fernández de Kirchner inaugura en nuestro pabellón, potencia por sus valores estéticos y su apelación emocional la carga simbólica que ya este evento tenía en sí para nuestro país.

Con el espíritu de celebración que caracteriza este envío nacional, la Cancillería argentina convocó un comité asesor integrado por personalidades de instituciones diversas, bajo el denominador común de su reconocida trayectoria en el ámbito del arte contemporáneo. Siguiendo la política de Estado iniciada el año anterior, la elección del envío nacional no quedó librada al azar de una voluntad o perspectiva individual y se realizó mediante la evaluación de las propuestas de artistas y curadores varios.

"El Palazzo enciclopedico", bello lema que preside esta 55.ª Bienal de Arte, sin duda no es ajeno al mundo de los mitos que preceden, en nuestras sociedades, a las construcciones científicas o estéticas de la modernidad, y que surgen de la

Eva. Los Suroeste, 2012. Videoinstalación (detalle) / Video installation (particulary)



10

red de creencias a partir de las cuales se va construyendo la cultura de un pueblo. El mito –en este caso, Eva Perón trascendida en mito– establece una conexión con la situación histórica de la sociedad en cuyo seno se construye, pero nos remite simultáneamente al pasado, al presente y al futuro.

¿Por qué Eva Perón deviene en figura mítica, recreada aquí por el arte de Nicola Costantino? Porque al cabo de una vida breve, intensísima, que se consume en la donación apasionada a los pobres y los excluidos de la historia argentina, tronchada en la plenitud de sus 33 años, trasciende el momento histórico que protagonizó. La Eva histórica triunfa sobre la muerte. Se vuelve eterna, atemporal.

“Esa mujer”, a la que tan bien describe Cristina Kirchner, se constituye en mito en el inconsciente colectivo del pueblo argentino y, como tal, trasciende la historia lineal, proyectándose al mundo. Se ha vuelto universal.

Ese mito, dotado de una poderosa carga simbólica para las mayorías populares, encarnó la lucha ineludible por la igualdad y la justicia. “Esa mujer” que supo plantear que “donde hay una necesidad surge un derecho” deja para siempre la conciencia de sus derechos sociales a la vasta franja de los sin voz ni voto a los que tanto amó. En el imaginario colectivo, su figura mítica “revela” una historia que es “significativa y ejemplar” –en el decir de Mircea Eliade– para el “ethos” o conjunto de valores en torno a los cuales se construye la identidad de nuestro pueblo.

Tan fuerte es esta construcción mítica que no puede interpretarse en un solo nivel; por eso Eva, trascendida en mito, ha retornado como tema o protagonista de innumerables canciones, poemas, obras de teatro y novelas, muchas concebidas por creadores que están ideológicamente en las antipodas del pensamiento justicialista.

Esto muestra, sin duda, que los esfuerzos por desaparecerla de nuestro escenario, de erradicarla de nuestra historia nacional de todos cuantos intentaron detraerla han sido vanos. La muerte puede poner fin a un relato, pero fijado ese relato en la eternidad del mito, ninguna dictadura militar, ningún totalitarismo puede destruirlo. Porque vivir los mitos, estructurantes de lo mejor de un pueblo, es una experiencia religiosa que nos rescata de la finitud de la experiencia cotidiana.

Ojalá quienes visiten esta obra del arte argentino puedan sumar a la emoción de la experiencia estética una vivencia lúcida de Eva Perón, argentina y universal, y a través de esta metáfora contemporánea acceder a una lectura más rica y verdadera de la realidad social y cultural de la Argentina. ●

EVA, ARGENTINE AND UNIVERSAL

MAGDALENA FAILLACE

This year, Argentine presence at the 55th Venice Art Biennale will again be unique. In 2011, the political will to publicise our art and culture as the face of our country around the world led to the signing of a concession agreement that granted us the use of a pavilion in an exceptional sector of the recently inaugurated Arsenali. Today, reflecting its strong commitment to a continued presence, Argentina showcases its art for the first time at the pavilion that it will be occupying for the next 20 years at this Biennial, the oldest and most prestigious in the world.

“Eva-Argentina. A Contemporary Metaphor,” the title of the work by Nicola Costantino that President Cristina Fernández de Kirchner is unveiling in our Pavilion, heightens, with its aesthetic values and its emotional appeal, the symbolism of this event for our country.

In the spirit of celebration that accompanies the country’s participation in this event, the Argentine Foreign Ministry formed an Advisory Committee of personalities from a variety of institutions, under the common denominator of their recognised contribution to contemporary art. In accordance with the State policy announced last year, the choice of national exhibit was not left to any individual will or point of view, and was decided by means of a careful evaluation of the works of various artists and the opinions of a group of curators.

“Il Palazzo enciclopedico,” a marvellous slogan for this 55th Art Biennial, is certainly not alien to the world of myths that precede the scientific or aesthetic constructions of our modern societies; myths that arise out of the network of beliefs

12

testuto di credenze, che servono a costruire la cultura di un popolo. Il mito –in questo caso Eva Perón divenuta mito– è legato al momento storico della società che lo costruisce nel suo seno ma, nello stesso tempo, ci riporta al passato, al presente e al futuro.

Per quale motivo Eva Perón viene ricreata in questa sede come figura mitica attraverso l’arte di Nicola Costantino? Appunto perché dopo una vita breve, ma molto intensa, che consumò donandosi appassionatamente ai poveri e agli emarginati dalla storia argentina, spezzata nel pieno dei suoi trentatré anni, Eva trascende il momento storico che la vide protagonista. La Eva storica trionfa sulla morte. Diviene eterna, atemporale.

“Quella donna”, che tanto bene descrive Cristina Kirchner, diventa mito nell’inconscio collettivo del popolo argentino e, come mito, supera la linea della storia, espandendosi nel mondo. Diventa universale.

Questo mito, ricco di simbolismo per le maggioranze popolari, ha incarnato la lotta irrinunciabile per l’uguaglianza e la giustizia. “Quella donna”, che rivendicò che “lì dove c’è un bisogno, nasce un diritto”, lascia per sempre l’incancellabile impronta dei suoi diritti sociali sulla moltitudine di tutti coloro senza voce né voto che lei tanto amò. Nell’immaginario collettivo, la sua figura mitica “rivela” una storia “significativa ed esemplare” –nelle parole di Mircea Eliade– per “l’ethos”, ossia per l’insieme di valori attorno ai quali si costruisce l’identità del nostro popolo.

La costruzione di questo mito è così potente, che non può essere compresa su un unico livello. Questo è il motivo per cui Eva, divenuta mito, è riproposta come soggetto o protagonista di canzoni, poemi, opere di teatro e romanzi, molti dei quali composti da autori ideologicamente agli antipodi del pensiero “justicialista”. Questo indubbiamente prova che gli sforzi messi in atto dai detrattori per farla sparire dalla scena argentina, per stradicarla dalla nostra storia nazionale, sono stati inutili. La morte può porre fine a una storia, ma una volta che questa resta impressa nell’eternità del mito, nessuna dittatura militare, nessun totalitarismo è in grado di distruggerla. Perché vivere i miti su cui si fonda il meglio di un popolo, è un’esperienza religiosa, che ci rende liberi dalla finitezza della quotidianità.

Mi auguro che i visitatori di questa opera d’arte argentina possano unire all’emozione della esperienza estetica, una vivida sperimentazione di Eva Perón, argentina e universale e che, attraverso questa metáfora contemporanea, accedano ad una lettura più ricca e veritiera della realtà sociale e culturale argentina. ●

Eva. Los Santos, 2012. Videoinstallazione (detail) / Video installation (detail) (garcinobio)



16

EVITA Y NICOLA: UNA RAPSODIA INCONCLUSA

FERNANDO FARINA

*"Estoy solo y no hay
nadie en el espejo"*
Jorge Luis Borges

Nicola piensa a Evita en una rapsodia inconclusa, porque su protagonista muere joven, dramáticamente, pero también porque sigue viviendo en los mitos, en las reivindicaciones, en las discusiones políticas.

Representarla, intentar apropiarse de su imagen, aun a riesgo de convertirse en ella, es tanto un desafío como una visión romántica donde se conjugan la pasión y la figura del héroe. Una heroína en este caso, nacida pobre, bastarda, que conoció la gloria, que fue amada y odiada con la misma intensidad, y que sólo vivió 33 años. Idolatrada por el pueblo como nadie, Evita luchó desde su condición de clase, poniendo en cuestión la idea de algunos de que no se puede construir algo bueno desde el resentimiento. Bella, inteligente, astuta; la Abanderada de los Humildes fue tan valiente como transgresora. Impregnó la vida argentina y trascendió, su imagen fue tomada y usada, incluso en ocasiones banalizada a través de películas y óperas repletas de escenas que cayeron en estereotipos.

Nicola lo sabe, y avanza en su obra mientras se pregunta acerca de cómo ser ella, de cómo re-presentarla. Plantea una ficción, personajes, no se queda anclada en la narración histórica, que, se supone, debe ser lo más fiel posible a los hechos reales, sino que recupera impresiones, leyendas y dichos contradictorios, pero sobre todo se mete en su cuerpo, para revivir situaciones. Asume el riesgo de tener que enfrentarse en algún momento a ella misma. A Evita, a Nicola.

Transformarse en Evita, ponerse sus vestidos, no es insignificante, implica contaminarse del otro. Recuperar los espacios, intentar sumergirse en un tiempo pasado; someterse a la pasión es la posibilidad de aproximarse y decirle de otra forma.

18

tasmático como un espejo del inconsciente. Es atemporal, o mejor dicho, todo es presente.

En *Eva. Los sueños*, aparecen seis Evitas en diferentes situaciones: enferma, hiperactiva, joven actriz, vestida de gala por Dior para ir al Teatro Colón, de entrecasa y espectral. Sus apariciones se producen en un gran espacio conformado por diferentes lugares de la mansión en la que vivía: el living, el comedor y el escritorio. Las Evitas se cruzan, comparten el lugar en distintos tiempos (al mismo tiempo) y Nicola se hace cada una de ellas. Es una buena excusa para intentar conocerse, aunque lo familiar desconocido se torne un peligro.

Evita no es una, no se la puede mostrar en un solo retrato. Nicola tampoco. Y sus espectros se interfieren.

El dormitorio de Evita es el espacio de la transfiguración, del reflejo del otro. *Eva. El espejo* deja ver espectralmente su imagen, como si su espíritu permaneciera en el lugar, pero también es el espacio donde Nicola convive con ella, donde se posiona. Es otra vuelta en este eterno presente. El espejo le devuelve su imagen en un intento de autoconocimiento. Pero ella es a la vez otra. Se oculta a la hora de mostrarse.

Nicola parece distanciarse. La furia de Evita producto de su impotencia ante la inevitable muerte se revela en un vestido-máquina que se choca contra una habitación de cristal que lo contiene. La obra *Eva. La Fuerza* se basa en la leyenda sobre su última aparición pública. En el acto de ascensión de la segunda presidencia de su marido, ella estaba muy enferma y sin fuerzas, pero quería estar presente en la recorrida por las calles en el auto descapotable, saludando al pueblo. Según la leyenda, utilizó una estructura con arnés soldada al piso para sostenerse en pie, que fue ocultada bajo un largo abrigo de visón. Pesaba poco más de 30 kilos...

El arnés ahora fue diseñado por Nicola. Lo imaginó para ella: un objeto de hierro, motorizado, a escala natural. Una máquina poseída por los sentimientos, una metáfora de su desesperación y su lucha por escapar de la muerte. Un objeto propio, pensado en los más mínimos detalles, tan bello como monstruoso.

Eva. La Lluvia no se basa en su imagen sino en la relación con su pueblo. Como si fuera una sala de cirugía o embalsamamiento, hay una montaña de lágrimas de hielo sobre una mesa de acero inoxidable. Al retirarse, el goteo recupera el sonido de la lluvia recordando los catorce días de su funeral en medio del desconsuelo de millones de personas. Es un aparente cierre.

Pero esta rapsodia no termina. El debate acerca de Evita, las continuidades, las ausencias, los fantasmas, están presentes. Nicola y Evita asumen las posibles interpretaciones. De hecho, Nicola sabe que es inevitable y que su acción también será leída políticamente. En ese dar a ver, no hay una toma de partido, aunque hay una reivindicación y un reconocimiento, un mirarse en el espejo del otro. Nicola y Evita trascienden lo meramente actoral. En un momento histórico singular, el encuentro es una invitación a repensarlo todo. ●

20

Esta rapsodia tiene al menos cuatro partes. Sin embargo, no es una trasposición directa del género musical, es un conjunto en el que subyace una temática aunque los climas y las intenciones sean muy diferentes.

¿EVITA ES NICOLA?

En los últimos años, Nicola asumió su particular interés por la alteridad. Se apoderó de imágenes, actuó y se duplicó en operaciones de pregunta sobre ella y sobre el otro, llegando al límite de lo siniestro.

No lo hizo desde un planteo de heterónimos, de personalidades independientes, sino de una serie de posibilidades de ser el otro, y en ese ser reafirmar su condición. En su avance eligió representaciones y personajes instalados en el inconsciente colectivo. La propuesta era trabajar sabiendo que la gente conoce o cree que conoce distintos aspectos acerca de las cosas y las personas que ella toma como referentes.

Y su propuesta nunca fue tranquilizadora; por el contrario, ofreció una visión diferente, aun a riesgo de los posibles cuestionamientos por la apropiación desafortunada.

Tomar a Evita, ser Evita, es una decisión que tomó por considerarla un paradigma de la mujer en la historia. La imaginaba desde la infancia, la reconocía por su trascendencia más allá de cualquier hecho.

Su abordaje es representar a Evita como la suma de todas las Evitas conocidas, imaginadas, pensadas, deseadas. El retrato, la reconstrucción, recupera algo fan-

19

EVITA AND NICOLA: AN UNFINISHED RHAPSODY

FERNANDO FARINA

*"I'm alone and there's no
one in the mirror"*
Jorge Luis Borges

Nicola thinks of Evita as an unfinished rhapsody, because her protagonist dies young, dramatically, but also because she lives on in myths, in demands, in political discussions.

Representing her, trying to appropriate her image, even at the risk of becoming her, is both a challenge and a romantic vision in which passion and the figure of the hero merge with each other. In this case it's a heroine, born poor and illegitimate, who knew glory, who was loved and hated with the same intensity, and who lived for only 33 years.

Idolised by the people like no one else before her, Evita struggled from within her social class, challenging the idea held by some that nothing good can be built out of resentment. Beautiful, intelligent, astute; the Standard Bearer of the Poor was as brave as she was controversial. She impregnated Argentine life and transcended; her image was taken and used, at times even trivialised in films and operas crammed with scenes resorting to stereotypes.

Nicola knows that, but carries on with her creation as she wonders about how to be her, how to represent her. She presents a work of fiction and characters; she doesn't stick with the historical narrative, which is supposed to be as true as possible to the real events, but with one which recalls impressions, legends and contradictory expressions. Above all, she gets underneath the skin of Evita to relive different situations. She accepts the risk of having to come face to face with herself at any moment. With Evita, with Nicola.

Becoming Evita, wearing her gowns, is no joke: it involves contamination by

21

the other. Recovering spaces, striving to delve into the past, subjecting oneself to passion make it possible to approach and tell it all in an alternative way. This rhapsody has at least four parts. Nevertheless, it is not a direct transposition of the musical genre; it is a whole with an underlying theme, although the atmospheres and the intentions may be very different.

IS EVITA NICOLA?

In recent years, Nicola has accepted her special interest in otherness. She has taken images, acted and duplicated herself in operations that involve questioning herself and the other, reaching the limit of the sinister.

She hasn't done it from the perspective of heteronyms or independent characters, but rather as a series of possibilities of being the other, and in that being reaffirming her condition. In the process she has chosen representations and characters lodged in the collective unconscious. The idea was to work knowing that people know or believe that they know different aspects of the things and persons that she takes as reference points.

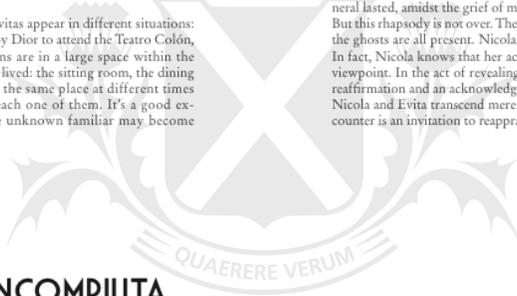
And her proposal was never reassuring; on the contrary, she offered a different vision, even at the risk of possible questionings over the frenzied appropriation. Taking Evita, being Evita, is quite a decision that Nicola has taken because she views her as a model for all women in history. Nicola imagined Evita along her own childhood, she acknowledged her significance regardless of any particular event. Her approach is to represent Evita as the sum of all the known, imagined, conceived, desired Evitas. The portrait, the reconstruction, recovers something phantasmagorical, like a mirror of the unconscious. It is timeless, or rather, everything is present.

In *Eva. Los Sueños (Eva. The Dreams)*, six Evitas appear in different situations: sick, hyperactive, as a young actress, dressed by Dior to attend the Teatro Colón, relaxing at home and ghostly. Her apparitions are in a large space within the different rooms of the mansion in which she lived: the sitting room, the dining room and the study. The Evitas cross, share the same place at different times (at the same time), and Nicola turns into each one of them. It's a good excuse to try to know yourself, although the unknown familiar may become dangerous.

22

EVITA E NICOLA: UNA RAPSODIA INCOMPIUTA

FERNANDO FARINA



Universidad de
San Andrés

"Sono solo e nello specchio
non vi è nessuno"
Jorge Luis Borges

Nicola si immagina Evita in una rapsodia incompiuta, perché la sua protagonista muore giovane, drammaticamente; ma anche perché continua a vivere nel mito, nelle rivendicazioni, nei confronti politici.

Rappresentarla, tentando di appropriarsi della sua immagine anche a rischio di trasformarsi in lei, è allo stesso tempo una sfida ed una visione romantica, dove si incontrano la passione e la figura dell'eroe. In questo caso un'eroina, nata povera, bastarda, che conobbe la gloria, che è stata amata e odiata con la stessa intensità e che visse solo 33 anni.

Idolatrata dal popolo come nessun altro, Evita lottò dalla propria condizione di classe, contrastando la convinzione che dal risentimento non si può costruire nulla di buono. Bella, intelligente, astuta; la Portabandiera degli Umili fu allo stesso tempo coraggiosa e trasgressiva. La sua personalità impregnò la vita argentina e si espanse; la sua immagine fu presa ed utilizzata, persino banalizzata in più occasioni, attraverso film ed opere piene di scene che ricadevano in stereotipi.

Nicola lo sa e procede con la sua opera, e allo stesso tempo si domanda come essere lei, come rappresentarla. Propone una finzione, dei personaggi; non rimane ancorata alla narrazione storica, che si suppone essere la più fedele possibile ai fatti reali. Al contrario raccoglie impressioni, leggende e racconti contraddittori e, soprattutto, si cala nel corpo di Eva per rivivere situazioni. Assume il rischio di doversi confrontare, prima o poi, con lei stessa. Con Evita, con Nicola. Trasformarsi in Evita, calarsi nei suoi panni, non è cosa da poco; conduce a contaminarsi dell'altro. Riappropriarsi degli spazi, provare ad immergersi in un

24

Evita isn't just one, she can't be shown in a single portrait. Nor can Nicola. And her ghosts interfere with each other.

Evita's bedroom is the space of transfiguration, of the reflection of the other. *Eva. El Espejo (Eva. The Mirror)* reveals her image, ghostly, as if her spirit remained there, but it's also the space where Nicola coexists with her, where she takes possession. It's another facet of this eternal present. The mirror returns her image to her in an attempt at self-discovery. But she is also the other one. She hides when it comes to showing herself.

Nicola appears to move away. The fury of Evita, born out of her impotence at her inevitable death, can be seen in a machine-gown that collides against the glass room that holds it. The work *Eva. La fuerza (Eva. The Force)* is on the legend about her last appearance in public. At the inauguration of her husband's second presidency, she was very ill, strengthless, but even so she wanted to be present in the convertible at the cavalcade through the streets, waving to the people. The legend goes that, concealed under a long mink coat, there was a structure with a harness soldered to the floor to hold her upright. She weighed just over 30 kilos. Today's harness was designed by Nicola. She devised it for the other: an object of iron, motorised, a full-scale model. A machine possessed by sentiments, a metaphor for her despair and her struggle to escape the clutches of death. An object of her own, created in the most minor details, as beautiful as it is monstrous.

Eva. La Lluvia (Eva. The Rain) is not based on her image but on her relationship with her people. As if it were an operating theatre or an embalming room, a mountain of tears of ice stands on a stainless steel table. As it melts, the dripping sound is reminiscent of the sound of the rain recalling the fortnight that the funeral lasted, amidst the grief of millions of people. It is an apparent closure.

But this rhapsody is not over. The debate over Evita, the continuities, the absences, the ghosts are all present. Nicola and Evita embrace the possible interpretations.

In fact, Nicola knows that her action will also be inevitably read from a political viewpoint. In the act of revealing, there is no taking of sides, although there is a reaffirmation and an acknowledgement, a looking into the mirror of the other.

Nicola and Evita transcend mere acting. At a singular historical moment, the encounter is an invitation to reappraise everything. ●

23

tempo passato, sottomettersi alla passione, è la unica possibilità di avvicinarsi e raccontarla con altre parole.

Almeno quattro sono le parti di questa rapsodia. Rimane il fatto che non è una trasposizione diretta del genere musicale. Piuttosto è un insieme da cui trapela una tematica, anche se le atmosfere e le intenzioni sono molto differenti.

EVITA È NICOLA?

Negli ultimi anni Nicola si è interessato particolarmente all'alterità. Si è appropriato di immagini, ha recitato e si è moltiplicato nelle domande su di lei e sull'altro, ha quasi sfiorato il feroce.

Non lo ha fatto partendo dall'idea di eteronomi, di personalità indipendenti, quanto piuttosto da una serie di possibilità di essere l'altro e, in tale essere, riaffermare la propria condizione. Nel suo avanzare ha scelto rappresentazioni e personaggi ormai fortemente presenti nell'incosciente collettivo. La proposta era quella di lavorare, sapendo che la gente conosce, o crede di conoscere, vari aspetti relativi alle cose e le persone che prende come riferimento.

E la sua proposta non fu mai rassicurante. Al contrario, ha offerto una visione differente, anche a rischio delle possibili critiche per la brutale appropriazione. Prendere Evita, essere Evita, è una presa di posizione per considerarla un paradigma della donna nella storia. La immaginava dalla sua infanzia, la riconosceva per la sua trascendenza a prescindere di oltre qualsiasi fatto.

Presenta Evita a suo modo, come l'unione di tutte le Eva conosciute, immaginate, pensate, desiderate. Il ritratto, la ricomposizione, recupera qualcosa

25

fantasmatica come uno specchio dell'incosciente. È atemporale, o per meglio dire, è tutto presente.

In *Eva. Los Sueños (Eva. I Sogni)*, appaiono sei Evita in differenti situazioni: malata, iperattiva, giovane attrice, con abiti di Dior per recarsi al Teatro Colón, con abiti casualinghi e spettrale. Le sue apparizioni avvengono in un grande spazio costituito da differenti luoghi del palazzo in cui viveva: il salotto, la sala da pranzo e lo studio. Le Evita si incontrano, condividono lo stesso spazio in momenti diversi (allo stesso tempo) e Nicola si immedesima in ciascuna di esse. È una buona scusa per provare a conoscersi, anche se ciò che è familiare ma sconosciuto possa trasformarsi in un pericolo.

Evita non è una e non può essere mostrata in un solo ritratto. Neppure Nicola. Ed i loro spettri si sovrappongono.

La stanza da letto di Evita è lo spazio di trasfigurazione, di riflesso dell'altro. *El Espejo (Eva. Lo Specchio)* lascia intravedere spettralmente la sua immagine, come se il suo spirito fosse rimasto nel luogo. Ma questo è anche lo spazio dove Nicola convive con lei, dove se ne impossessa. È un altro ritorno in questo eterno presente. Lo specchio le restituisce la sua immagine nel tentativo di (auto)conoscersi. Eppure lei è allo stesso tempo un'altra. Si nasconde all'ora di mostrarsi.

Nicola sembra allontanarsene. La furia di Evita, conseguenza della sua impotenza innanzi all'inevitabile morte, si rivela un vestito-macchina, che urta contro la stanza di cristallo che lo contiene. La opera *Eva. La Fuerza (Eva. La Forza)* si basa sulla leggenda della sua ultima apparizione pubblica. Alla cerimonia di

insediamento alla seconda presidenza di suo marito era molto malata e senza forze, tuttavia voleva essere presente sul decapottabile che faceva il percorso per le strade e salutare il popolo. Secondo la leggenda, utilizzò una struttura con imbracatura, ancorata al pianale della macchina per sostenerla in piedi, che fu nascosta sotto una lunga pelliccia di visone. Pesava poco più di 30 kg...

L'imbracatura fu disegnata da Nicola. La immaginò per lei: un oggetto di ferro, motorizzato, a scala naturale. Una macchina posseduta da sentimenti, una metafora della sua disperazione e della sua lotta per fuggire alla morte. Un oggetto proprio, pensato nei minimi dettagli; tanto bello quanto mostruoso.

Eva. La Lluvia (Eva. La Pioggia) non si basa sulla sua immagine, ma sulla relazione con il suo popolo. Come se fosse una sala operatoria o di imbalsamazione, una montagna di lacrime di ghiaccio si trova sopra il tavolo di acciaio inossidabile. Sciogliendosi il gocciolamento recupera il suono della pioggia, evocando i quattordici giorni del funerale in mezzo al dolore di milioni di persone. È una chiusura solo apparente.

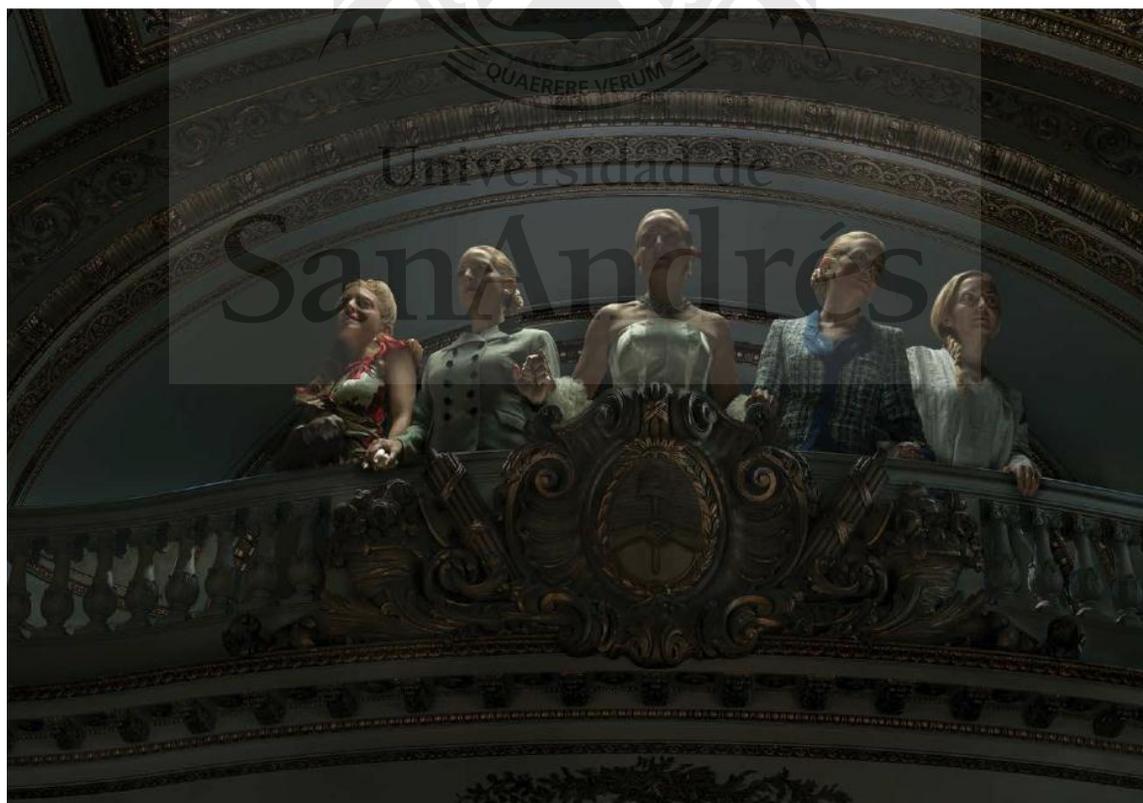
Ma questa rapsodia non termina. Il dibattito sulla vita di Evita, le continuità, le assenze, i fantasmi, sono presenti. Nicola ed Evita ne sopportano le possibili interpretazioni. Di fatto Nicola sa che è inevitabile che anche la sua azione venga letta in chiave politica. In questo dare e vedere, non vi è alcuna presa di posizione, anche se vi è una rivendicazione e un riconoscimento: un guardarsi nello specchio dell'altro.

Nicola ed Evita superano la mera rappresentazione. In un momento storico singolare, l'incontro è un invito a ripensare il tutto. ●

26

27

Fp. 28-29; Eva. La Palabra, 2013. Fotografia / Photograph / Fotografia





EVA. LOS SUEÑOS
EVA. THE DREAMS
EVA. I SOGNI

Eva, Los Sueños, 2012. Videoinstalación (detalle), pp. 31-33 / Video installation (detail) / Video installation (particolare)



30





EVA. EL ESPEJO
EVA. THE MIRROR
EVA. LO SPECCHIO

Eva. El Espejo, 2012. Videomaterialien (detail), pp. 38-37 / Video installation (particolare)



34





EVA. LA FUERZA
EVA. THE FORCE
EVA. LA FORZA



Eva. El Espejo, 2012. Videoinstalación (detalle) / Video installation (particolare)



Eva. La Fuerza, 2012. Objeto con movimiento, pp. 41-43 / Moving object / Oggetto in movimento





EVA. LA LLUVIA
 EVA. THE RAIN
 EVA. LA PIOGGIA

Eva. La Lluvia, 2012. Objeto e instalación performática, pp. 45-47 / Objeto and performative installation / Oggetto e installazione performativa





EVA-ARGENTINA. UNA METAFORA CONTEMPORANEA

JORGE GILES

Esa niña que camina las veredas de su pueblo, allá en Los Toldos, provincia de Buenos Aires, se llama María Eva Ibarguren. Junta estrellas por las noches y las va compartiendo cuando llega el día y parte hacia la escuela. "Chau Cholina", la despide su madre con un beso. Va sola. Apenas la acompaña su apellido materno. "Bastarda" le gritan unos chicos de otro vecindario y corren a esconderse tras un paredón. Bastardos son los pueblos cuando quedan solos. Ella sabía desde muy pequeña qué cosa era eso de sentirse bastarda. Y lo asumió con dolor, pero dignamente. "Desde que yo me acuerdo, cada injusticia me hace doler el alma como si se me clavase algo en ella. De cada edad guardo un recuerdo de cada

injusticia que me sublevó desgarrándome íntimamente." Esa joven que camina por teatros y pasillos de radio, reconocida tardíamente por su padre, ahora sí se llama María Eva Duarte. Y aunque lleva heridas invisibles y eternas, ella canta. Baila. Actúa en cine. Seduce a su paso. Y sigue regalando luces de las mismas estrellas que juntaba de niña. Esa es su cama. Esos son sus vestidos. Esas son las estaciones de su corta vida. Cuando María Eva se haga Evita en la falda de su pueblo, será todas las Evas que habitaron su cuerpo. Todas las mujeres tienen algo de Eva cuando se rebelan. Eva hermosa. Eva hembra. Eva militante. "La revolución no vino porque sí... vino por el hambre y vino por el alma; vino por la tierra madre, olvidada

Eva. Los Santos, 2012. Videoinstalación (detalle) / Video instalación (particular)

Universidad de
San Andrés



da y sedienta y vino por la injusticia y la explotación de los trabajadores." "La oligarquía que nos explotó miles de años en el mundo tratará siempre de vencernos. Con ellos no nos enteraremos nunca porque lo único que ellos quieren es lo único que nosotros no podremos darles jamás: nuestra libertad."

"Yo pregunto a los vendepatrias derrotados en aquel luminoso 17 de octubre de 1945, cómo no se sienten avergonzados ante la diferencia de nuestra Patria Justicialista y la que ellos encadenaban a los privilegios, al feudalismo y al capital colonizador." Las paredes empezaban a decir en esos años: "Perón cumple. Evita dignifica". Allí está ese espejo donde quedó reflejada su alma para siempre. Con el pelo al viento. Con el sobrio peinado y el rodete de Evita Capitana, Jefa Espiritual de la Nación, Abanderada de los humildes, como la bautizaron sus descamisados.

Es la Eva que recorrió solidaria y diplomática, bella y elegante los palacios de gobiernos y las calles pueblerinas de España, Italia, Francia, Portugal, Suiza, el Vaticano, Brasil y Uruguay.

Ecuador la nombró "Ciudadana de América" en gratitud por la ayuda recibida de la Fundación de Eva cuando el terremoto de septiembre de 1949 causó en ese país una tragedia con 800 muertos.

Se llama Evita ese espíritu rebelde que se sacude dentro del corsé que la sostuvo la última vez que saludó a su pueblo acompañando a Perón en su segunda asunción como presidente. Quiere salir de allí. Quiere volar. Siente que es preciso regresar hasta

su infancia para recorrer de nuevo un camino de victorias que no incluya el calvario.

Y si se sacude tan violentamente, es porque no siempre se puede escapar de la muerte.

La pasión, según Eva Perón, era el Hospital de Niños más grande de toda la América Latina que ayudó a construir, los hogares de ancianos, los majestuosos policlínicos para atender la salud de los más humildes, la Ciudad Infantil que construyó para los únicos privilegiados que eran, para ella y para Perón, los niños.

Con la Patria de Perón y Evita ninguna niña, ningún niño volvería a ser bastardo.

Todo, todo, todo ese amor en ladrillos y pulmotores. En frazadas y juguetes. En casas y escuelas. Todo fue destruido por el odio de clase de esas minorías que asaltaron el poder en 1955. Antes tuvieron tiempo para pintar "Viva el cáncer" frente a la casa donde yacía enferma; casa que también fue destruida para evitar que el pueblo la vengere allí.

Hasta su nombre y su imagen fueron prohibidos por decreto de los dictadores.

Se llama Evita esa mujer que muerden, rasgan y violan con odio miserable las oligarquías y los mediocres.

Sus hermanas cuentan que cuando recuperaron su cuerpo, 16 años después de estar desaparecido por la dictadura, tenía varias cuchilladas y golpes en la sien, en la mejilla, en un brazo, en la nariz, en el pecho, en el cuello, en las manos y en los pies. Nunca entenderían que había volado desde su cuerpo a la eternidad y ya

jamás la podrían alcanzar.

Allí están las lágrimas de sus descamisados cayendo sobre las mejillas implacables de la historia.

Se llama Evita esa mujer que arrastran al destierro estando muerta. Y es entonces cuando su transparencia hecha de estrellas y alboradas ya no escucha el insulto que escuchaba cuando niña bastarda. Ahora sólo oye EVITA.

Se llama Evita la primera mujer desaparecida en ese siglo veinte tumultuoso, nacional, popular, incandescente, irreverente. Insolente como ella.

"Volveré y seré millones", piensa Evita mientras se va durmiendo con la misma pasión con que lo decía cuando estaba enteramente viva.

"¿Dónde están mis descamisados?", pregunta una y otra vez desde su lecho de enferma.

Se angustia Evita. Y derrama otra lágrima.

Pero se repone del dolor y amanece pueblo joven.

La Resistencia a las dictaduras la encontrará presente y combatiente.

Todos los que mueren por buscar justicia, los que sangran heridos en el desigual combate por la vuelta de Perón y el pueblo, los que son torturados en la sombra oscura de la dictadura, los que dejan la vida organizando una huelga de trabajadores, todos pronuncian su nombre en el último suspiro: Evita, Evita...

Se llama Evita esa mujer que hoy sonríe desde la más ancha avenida por donde pasa el pueblo hacia el costado sur de los humildes.

Se llama Evita esa misma mujer temblando de indignación y rabia por las injusticias que vienen desde el costado

norte de la vida.

Se llama Evita esa mujer que trasciende los tiempos y permite con su rostro en un billete que sus descamisados puedan comprar el pan, la carne y la leche para hoy, para mañana y para siempre.

Se llama Evita esa mujer que conoció a Juan Perón cuando un terremoto allí en San Juan los juntó en un mismo temblor de amor y lucha.

La que cuidó de los niños y los ancianos. La que amanecía en esa Fundación donde entraban los descalzados y salían los esperanzados.

La que ayudó a conquistar definitivamente el voto femenino en la Argentina.

"La descamisada no puede ser olvidada y se le debe conceder el voto que será el arma que hará de nuestros hogares el recaudo supremo e inviolable de una conducta pública. El voto femenino será la primera apelación y la última."

"No sé en dónde he leído alguna vez que en este mundo nuestro, el gran ausente es el amor. Yo, aunque sea un poco de plagio, diré más bien que el mundo actual padece de una gran ausencia: la de la mujer."

"Allí donde hay una necesidad, hay un derecho."

"Queremos hacer una diferencia entre lo que juzgamos limosna y ayuda. La limosna humilla y la ayuda social estimula y organiza."

Se llama Evita la que dijo ante su pueblo en el Cabildo Abierto del 22 de agosto de 1951:

"Renuncio a los honores pero no a la lucha".

La que en su último 17 de octubre dijo ante esa Plaza de Mayo embarazada

50

de historia y como si fuera su primer adiós:

"Yo no valgo por lo que hice, yo no valgo por lo que he renunciado, yo no valgo por lo que soy ni por lo que tengo... Que vengan ahora los enemigos del pueblo, de Perón y de la Patria. Nunca les tuve miedo porque siempre creí en el pueblo... Yo no quise ni quiero nada para mí".

"Mi gloria es y será siempre el escudo de Perón y la bandera de mi pueblo, y aunque deje en el camino jirones de mi vida, yo sé que ustedes recogerán mi nombre y lo llevarán como bandera a la victoria."

Esa Eva es la Compañera Evita que se despedía de su pueblo el 1 de Mayo de 1952 diciendo:

"Estén alertas. El enemigo acecha. Los vendepatrias de adentro, que se venden por cuatro monedas, están también al acecho para dar el golpe en cualquier momento. Pero nosotros somos el pueblo y yo sé que estando el pueblo alerta somos invencibles, porque somos la Patria misma".

Días después, ese 7 de mayo, cumplió 33 años con una vida a cuestas que pesaba inmensamente más que los 37 kilos de su piel y huesos.

Si en este instante apareciera ante nosotros, Eva Perón, Evita, sería esa misma mujer que fue, todas las mujeres. Sería todos los pibes, los changos,

todos los gurises, la juventud que sigue llevando en alto su nombre de bandera.

"Yo no me dejé arrancar el alma que traje de la calle, por eso no me deslumbró jamás la grandeza del poder y pude ver sus miserias. Por eso nunca me olvidé de las miserias de mi pueblo y pude ver sus grandezas", escribió en su último mensaje.

Esa mujer que camina entre nosotros se llama Eva Perón, pero cuando la nombran, ay, cuando la nombran, los ojos de esos hombres y mujeres se humedecen por millones, las voces del amor se multiplican, los dedos se hacen Ve de Victoria y de Vida, y es entonces cuando la llaman Evita. Eva sigue caminando con nosotros. Va y viene, del 26 de julio, día de su muerte, hasta el 24 de marzo, día de la memoria.

Y alumbró todos los caminos con su luz de estrellas. Identifica y señala la madriguera del odio y la desesperanza allí donde pueda estar en cada tramo. Empuja y alienta a los que vienen cansados. Canta una canción de amor con los que vienen cantando.

Esa mujer que lleva la bandera es la historia en movimiento. Eva de todos y todas. Eva Argentina. Eva del pueblo. Evita para siempre. ●

EVA-ARGENTINA. A CONTEMPORARY METAPHOR

JORGE GILES

The name of the girl strolling along the streets of her town, Los Toldos, in the Province of Buenos Aires, is María Eva Ibarburen. She gathers stars by night and gives them away as day breaks and she makes her way to school. "Bye, Cholita," says her mother as she sends her off with a kiss. She walks alone, with the sole company of her mother's surname. "Bastard!" cry out some kids from another neighbourhood before running off to hide behind a wall. Bastards are the peoples when left alone. She knew from a very early age what it meant to be illegitimate. And she took it in her stride, with sorrow but also with great dignity. "From as far back as I can remember, any form of injustice has pained my

soul as if it had been stabbed. From every period of my life I retain the memory of each act of injustice that has enraged me and torn me apart." The young girl who frequents theatres and radio studios, recognised by her father very late on, is now known as María Eva Duarte. And although she bears invisible eternal wounds, she sings. She dances. She acts in films. And seduces as she goes. And still she gives away light from the same stars she used to gather as a girl. That's her bed. Those are her frocks. And those the seasons of her short life. The day that María Eva becomes Evita in the bosom of her people, she will be all the Evas who ever dwelled in her body. All women have something of Eva when they rebel. Beautiful Eva. The female Eva. Militant Eva.

52

53



"The revolution didn't just happen... it arose out of hunger and of the soul; out of the land that gave us birth, forgotten and thirsty, and out of injustice and the exploitation of the workers." "The oligarchy that has exploited us in this world for thousands of years will always look for ways to defeat us. There'll never be any understanding between us because the only thing they want is the one thing we can never give them: our freedom." "I ask the traitors who were defeated on that glorious 17 October 1945 why they don't feel ashamed at the difference between our Justicialist Nation and the one that they held enslaved to privileges, to feudalism and to colonising capital." In those years the walls began to proclaim: "Perón is a promise kept, Evita is dignity upheld." There is the mirror that reflected her soul for all times. Her hair to the wind. Sporting a more severe hair-do and the chignon of Evita Capitana, the Spiritual Leader of the Nation, the Champion of the Poor, as she was baptised by her *descamisados*, her shirtless ones. It is the caring and diplomatic, beautiful and elegant Eva that visited the government palaces and walked the village streets of Spain, Italy, France, Portugal, Switzerland, the Vatican, Brazil and Uruguay. Ecuador named her "Citizen of America" in gratitude for the assistance received from the Eva Perón Foundation when a tragic earthquake struck that country in September 1949, causing 800 deaths. Evita is the name of the rebel spirit that is shaken about within the frame

that supported her the last time she waved to her people as she accompanied Perón at the inauguration of his second presidency. That spirit wants to jump out. It wants to fly away. She feels the need to return to her childhood to set off once more on a path of victories that excludes all the agony. And if her spirit shakes so violently, it is only because we are not able to always escape death's clutches. Passion, for Eva Perón, was the largest Children's Hospital in Latin America that she helped build, the old people's homes, the magnificent polyclinics for the healthcare of the poor, the Children's City she built for the only privileged ones who were, for herself and Perón, the children. In the Argentina of Perón and Evita no girl, no boy would ever again be considered a bastard. Absolutely all that love in bricks and iron lungs. In blankets and toys. In houses and schools. It was all destroyed by the class hatred of the minorities who seized power in 1955. But before that they had had time to paint "Long live cancer" opposite the house where she lay sick; the house that was also destroyed to prevent the people worshipping her there. Her very name and image were banned by decree from the dictators. Her sisters tell that when they recovered her body, 16 years after it disappeared during the dictatorship that ended Perón's second presidency, it

bore several stab wounds and blows to the temple, the cheek, one arm, the nose, the breast, the neck, the hands and the feet. They would never realise that she had flown from her body into eternity, and that they would never be able to reach her. There are the tears of her *descamisados* falling on the implacable cheeks of history. Evita is the name of the woman they banish after her death. And that's when her transparency made of stars and dawns no longer hears the insult she used to hear as an illegitimate child. Now all she hears is EVITA. Evita is the name of the first woman to disappear in the tumultuous, national, popular, incandescent, irreverent twentieth century. Insolent just like she was. "I shall return and I shall be millions," thinks Evita as she slowly falls asleep with the same passion as she used to say it when bursting with life. "Where are my *descamisados*?", she asks over and over again from her sickbed. Evita is anguished. And she sheds another tear. But she gets over the pain and awakens as a young nation. Resistance to dictatorships will find her present and fighting. All those who die in seeking justice, those who bleed from wounds received in the unequal fight for the return of Perón and the people, those who are tortured under the dark shadow of the dictatorship, those who give their lives in organising a workers' strike, they all utter her name with

their last breath: Evita, Evita... Evita is the name of the woman who today smiles down on the broadest avenue where her people pass on their way to the poor south of the city and its surroundings. Evita is the name of that same woman shaking with indignation and rage at the injustices meted out from the northern part of life. Eva Perón is the name of the woman who transcends time, and her face on a banknote allows her *descamisados* to buy bread, meat and milk for today, for tomorrow and for all times. Evita is the name of the woman who met Juan Perón when an earthquake in the Argentine province of San Juan brought them together in a frenzy of love and struggle. The one who cared for the children and the elderly. The one who would see daybreak at her Foundation where the poor entered barefoot and left with hope. The one who helped win for ever more the vote for women in Argentina. "The female *descamisada* cannot be forgotten and must be granted the right to vote. This will be the weapon that will turn our homes into the supreme and impregnable safe haven of public conduct. The vote for women will be the first appeal and the last." "I don't know where I once read that in this world of ours, the most palpable absence is that of love. This may sound slightly plagiarised, but I prefer to say that the world of today suffers from one palpable absence: that of women." "Where there's a need, there's a right." "We want to distinguish between what

we consider to be charity on the one hand and assistance on the other. Charity is humiliating while social assistance stimulates and organises."

It is Evita who said to her people in the *Cabildo Abierto* assembly of 22 August 1951:

"I renounce the honours but not the struggle."

The one who on her last 17 October said to a Plaza de Mayo redolent with history and as if it were her first goodbye:

"My worth is not in what I've done, or in what I've renounced, it's not in what I am or in what I have...let the enemies of the people, of Perón and of Argentina come. I've never feared them because I've always believed in the people...I've never wanted anything for myself".

"My glory is and always will be Perón's shield and the flag of the people, and although I may leave shreds of my life, I know that you will take up my name and carry it as a flag to victory."

That Evita is Compañera Evita taking leave of her people on 1 May 1952 with the words:

"Be alert. The enemy lies in wait. The traitors here among us, who would sell themselves for next to nothing, are also lying in wait to strike at any moment. But we are the people and I know that if the people are alert we are invincible, because we are Argentina."

A few days later, on 7 May, she turned 33 years old with a life that weighed immensely more than the 37 kilos of her skin and bones.

If at this moment, Eva Perón, Evita, should appear to us, she would be the same woman, the one who was all women. She would be all kids, all babies, all the youngsters who still bear her name as a flag.

"I've never let the soul that I brought from the street be snatched away. That's why I've never been dazzled by power and have been able to see the meanness that goes with it. That's why I've never forgotten the sufferings of my people and I've been able to see its greatness," she wrote in her last message.

The woman that walks amongst us is called Eva Perón, but whenever her name is mentioned, when her name is heard, the eyes of millions of men and women alike fill with tears, the voices of love multiply, the fingers are raised in a V for Victory and Life ("vida" in Spanish), and it is then that she becomes known as Evita.

Eva still walks among us. She is here and there, then and now, and on 24 March, the day of her death, and on 24 March, the Day of Remembrance, her presence always felt. And she lights up all paths with her starlight.

She spots and points out the dens of hatred and despair wherever they may be. She pushes and urges on those who are tired.

She sings a love song with those who sing along the way.

The woman that bears the flag is history in motion. The Eva of all of us. Argentine Evita. The people's Evita. Evita for ever. ●

EVA-ARGENTINA. UNA METAFORA CONTEMPORANEA

JORGE GILES

Quella bambina che percorre i marciapiedi del suo villaggio, là a Los Toldos, nella provincia di Buenos Aires, si chiama Maria Eva Ibarguren. Trascorre le notti raccogliendo stelle e le distribuisce quando, fatto giorno, si avvia verso la scuola.

"Ciao Cholita", la saluta sua madre con un bacio. Esce sola. La accompagna a stento il cognome di sua madre.

"Bastarda" le gridano alcuni ragazzini di un altro quartiere e corrono a nascondersi dietro ad un muro. Bastardi sono i popoli quando rimangono soli.

Sapeva cosa significava sentirsi bastarda fin da piccola. E lo aveva accettato con dolore, ma con dignità.

"Da quando ho memoria, ogni ingiustizia mi addolora nell'anima, come se qualcosa ci si conficcasse dentro. Per ogni età conservo un ricordo per

ogni ingiustizia che mi ha reso ribelle, straziandomi intimamente".

Quella giovane che cammina nei teatri e nei corridoi di radio, riconosciuta tardivamente da suo padre, adesso sí, si chiama Maria Eva Duarte. E nonostante le ferite invisibili ed eterne, lei canta. Balla. Interpreta nel cinema. Seduce al solo passare. E continua a regalare le luci delle stesse stelle, che raccoglieva da bambina.

Quello è il suo letto. Quelli sono i suoi vestiti. Quelle le stagioni della sua breve vita.

Quando Maria Eva per il suo popolo diventerà Evita, sarà tutte le Eva che hanno abitato il suo corpo.

Tutte le donne hanno qualcosa di Eva quando si ribellano. Eva incantevole. Eva femmina. Eva militante.

"La rivoluzione non giunse perché sí... giunse per la fame e giunse per

58

59



Pp. 46-61, Eva, Los Sudrios, 2012. Videomontaggio (dettaglio) / Video installazione (particolare)

l'anima; giunse per la madre terra, dimenticata ed assetata, e giunse per l'ingiustizia e lo sfruttamento dei lavoratori".

"L'oligarchia che per moltissimi anni si approfittò di noi nel mondo cercherà sempre di sconfiggerci. Con loro non potremo mai interderci, perché l'unica cosa che desiderano è l'unica cosa che noi non potremo mai dargli: la nostra libertà".

"Domando ai traditori sconfitti in quel luminoso 17 ottobre 1945, come facciano a non provare vergogna dinanzi alla differenza tra la nostra Patria del Partito Giustizialista e quella che loro annodavano ai privilegi, al feudalesimo e al capitale colonizzatore".

In quegli anni i muri cominciavano a dire: "Perón adempie. Evita nobilita". In quello specchio è rimasta riflessa la sua anima per sempre. Con i capelli al vento. La sobria pettinatura e lo chignon del Capitano Evita, Capo Spirituale della Nazione, Portabandiera degli umili, come la chiamavano i suoi descamisados.

È quella Eva che percorse solida e diplomatica, bella ed elegante i palazzi di governi e le vie di paesi di Spagna, Italia, Francia, Portogallo, Svizzera, Vaticano, Brasile ed Uruguay.

Ecuador la nominò "Cittadina d'America" in segno di gratitudine per gli aiuti ricevuti dalla Fondazione di Evita, in occasione del terremoto del settembre 1949, che provocò una tragedia con 800 morti.

Si chiama Evita quello spirito ribelle che si agita dentro il corsetto, che la sostenne l'ultima volta che salutò il suo popolo, quando accompagnava Perón al suo secondo giuramento

come Presidente. Vuole scappare da lì. Vuole volare. Sente che è necessario ritornare fino alla sua infanzia, per ripercorrere un cammino di vittorie, che non include il calvario.

E si agita così violentemente perché non sempre si può scappare dalla morte.

La passione, per Eva Perón, era l'Ospedale dei Bambini più grande di tutta America Latina, che lei aiutò a costruire; le Case per Anziani; gli imponenti Policlinici per curare la salute dei più umili; la Città Infantile, che fece costruire per gli unici che, secondo lei e Perón, erano privilegiati: i bambini.

Nella Patria di Perón ed Evita nessuna bambina, nessuno bambino sarebbe più stato un bastardo.

Tutto, tutto, tutto questo amore nei mattoni e nei ventilatori respiratori. Nelle coperte e nei giocattoli. Nelle case e nelle scuole. Tutto fu distrutto dall'odio di classe di quelle minoranze che presero il potere nel 1955.

Prima ebbero il tempo per dipingere "Viva il cancro" di fronte alla casa dove giaceva inferma; casa che fu poi rasa al suolo per evitare che il popolo vi andasse a venerarla.

Persino il suo nome e la sua immagine furono proibiti per decreto dei dittatori.

Si chiama Evita quella donna che mordono, graffiano e stuprano con l'odio miserabile delle oligarchie e dei mediocri.

Le sue sorelle raccontano che quando riuscirono a recuperare il suo corpo, dopo essere stato tenuto nascosto per 16 anni dalla dittatura, aveva numero-

se coltellate e colpi sulla tempia, sulla guancia, su un braccio, sul naso, sul petto, sul collo, sulle mani e sui piedi. Mai comprenderanno che lei era volata via dal suo corpo verso l'eternità e che mai e poi mai potranno raggiungerla.

Lei si trovano le lacrime dei suoi descamisados, mentre scorrono lungo le guance implacabili della storia.

Si chiama Evita quella donna che trascinano in esilio da morta. Ed è lei, quando la sua trasparenza fatta di stelle ed aurore, non sente più l'insulto che ascoltava quando era una bambina bastarda. Ora solo sente EVITA.

Si chiama Evita la prima donna desaparecida in quel Secolo XX: tumultuoso, nazionale, popolare, incandescente, irriverente. Insolente come lei.

"Tornerò e sarò milioni" pensa Evita mentre si addormenta con la stessa passione con la quale lo diceva quando ancora era pienamente viva.

"Dove sono i miei descamisados?" domanda una volta ed un'altra ancora dal suo letto di inferna.

Si angoscia Evita. E cade un'altra lacrima.

Eppure sconfigge il dolore e si risveglia giovane popolo.

La Resistenza contro le dittature la troverà presente e combattente.

Tutti coloro che muoiono per trovare giustizia; che sanguinano feriti nell'impari combattimento, affinché torni Perón ed il popolo; quelli che sono torturati nell'oscurità della dittatura; quelli che danno la vita, organizzando uno sciopero di lavoratori; tutti pronunciano il suo nome nell'ultimo sospiro: Evita, Evita...

Si chiama Evita quella donna che oggi

sorride sulla strada più larga, dove passa il popolo, verso il sud degli umili.

Si chiama Evita quella stessa donna, tremando di indignazione e rabbia per le ingiustizie che giungono dal nord della vita.

Si chiama Eva Perón quella donna che trascende il tempo e permette, con il suo volto su una banconota, che i suoi descamisados possano comprare pane, carne e latte oggi, domani e per sempre.

Si chiama Evita quella donna che incontrò Juan Perón, quando un terremoto là in San Juan li unì nello stesso fremito di amore e lotta.

Colei che protesse bambini ed anziani. Colei che lavorava sino all'alba in quella Fondazione, dove anche i più poveri uscivano pieni di speranza.

Colei che aiutò a conquistare finalmente il voto femminile in Argentina.

"La descamisada non può essere dimenticata e si deve concederle il voto, che sarà l'arma che renderà le nostre case la suprema ed inviolabile garanzia di una condotta pubblica. Il voto femminile sarà il primo ed ultimo appello."

"Non so dove ho letto una volta, che in questo nostro mondo il grande assente è l'amore. Io, piangiando quella frase, dirò piuttosto che il mondo attuale soffre di una grande assenza: quella della donna".

"Li dove c'è una necessità, c'è un diritto"

"Vogliamo tracciare una differenza tra quello che giudichiamo elemosina e aiuto. L'elemosina umilia, mentre l'aiuto sociale stimola ed organizza".

Si chiama Evita colei che disse davanti

62

al suo popolo nell'Assemblea Popolare Aperta del 22 Agosto 1951:

"Rinuncio agli onori, ma non alla lotta".

Colei che nel suo ultimo discorso del 17 ottobre disse innanzi a Plaza de Mayo, gravida di storia e come se fosse il suo primo addio:

"Io non valgo per quel che ho fatto, non valgo per quello a cui ho rinunciato, non valgo per quello che sono, né per quello che possiedo... che vengano adesso i nemici del popolo, di Perón e della Patria! Non ho mai avuto paura di loro, perché ho creduto sempre nel popolo... non ho voluto, né voglio nulla per me. La mia gloria è e sempre sarà lo scudo di Perón ed il vessillo del mio popolo e, se anche lasciassi nel cammino brandelli della mia vita, so che raccoglierete il mio nome e lo porterete come bandiera sino alla vittoria".

Quella Eva è la Compagna Evita, che diceva addio al suo popolo il 1 Maggio 1952, dicendo:

"State allerta. Il nemico si nasconde. I traditori della Patria, che si vendono per quattro soldi, rimangono anch'essi nascosti per dare il colpo di grazia in qualsiasi momento. Ma noi siamo il popolo ed io so che se il popolo rimane allerta siamo invincibili, perché siamo la Patria stessa".

Giorni dopo, il 7 maggio, compì 33 anni portando sulla spalla una vita, che pesava immensamente di più dei 37 chili della sua pelle ed ossa.

Se in questo momento apparisse

davanti ai nostri occhi, Eva Perón, Evita, sarebbe quella stessa donna che fu, tutte le donne. Sarebbe tutti i bambini, tutti i ragazzi, tutta la gioventù che continua a portare in alto il suo nome come bandiera.

"Non ho lasciato che mi strappassero l'anima, che conoscevo la strada. Per questo non mi ha mai abbagliato la grandezza del potere ed ho potuto vedere le sue miserie. Per questo non mi sono mai dimenticata delle miserie del mio popolo ed ho potuto vedere le sue grandezze" scrisse nel suo ultimo messaggio.

Quella donna che cammina tra noi si chiama Eva Perón, e quando la nominano, ah, quando la nominano, gli occhi di questi uomini e donne si inumidiscono a milioni, le voci dell'amore si moltiplicano, le dita formano la V di Vittoria e di Vita, ed è allora che la chiamano Evita.

Eva continua a camminare con noi. Va e viene, dal 26 luglio, giorno della sua morte, fino al 24 marzo, giorno della Memoria.

Ed illumina tutti i cammini con la sua luce di stelle.

Identifica ed indica il covile dell'odio e la disperazione, ovunque sia. Spinge ed incoraggia coloro che sono stanchi. Canta una canzone d'amore insieme a coloro che cantano.

Quella donna che porta la bandiera è la storia in movimento. Eva di tutti e di tutte. Eva Argentina. Eva del popolo.

Evita per sempre. ●

Eva. Los Suroeste, 2012. Videomateriali (dettagli) / Video installazione (parco) (archivio)



64



Universidad de San Andrés



Ella era la amazona de la libertad y de la igualdad por sobre todas las cosas porque había sufrido en carne propia la desigualdad, la pobreza y los prejuicios de una sociedad que muchas veces no entiende que alguien puede no pensar o sentir lo mismo y sin embargo es un hermano, una hermana, un compañero o una compañera. Ella ha vuelto también en la dignidad de una Patria que ha dejado de ser colonia porque ella predijo que vamos a dejar de ser colonia, o la bandera flameará sobre sus ruinas. Si uno lo mide en términos biológicos, su vida fue breve; pero la historia no se mide por los tiempos biológicos. La historia se mide por lo que cada uno de nosotros ha hecho cuando le ha tocado pasar por el mundo, y esa mujer no tuvo 30 años o 33, esa mujer tuvo siglos, porque fueron siglos de lucha por la libertad, por la igualdad, por la justicia social que ella supo interpretar y dar a su pueblo. ●

CRISTINA FERNANDEZ DE KIRCHNER

Palabras de la Presidenta de la Nación Argentina en el Acto de recordación del 60.º aniversario del fallecimiento de Eva Perón, Mercado Concentrador de José C. Paz, 26 de julio de 2012

She was the Amazon of freedom and equality above all else because she had suffered firsthand inequality, poverty and the prejudices of a society that often fails to understand that someone may not think or feel the same way. But even so that person is a brother, a sister or a friend. She is also present in the dignity of a Nation that is no longer a colony, because she predicted that we would cease to be a colony or the flag would flutter over its ruins. If measured in biological terms, her life was short; but history is not measured in biological time. History is measured by what each one of us has done when passing through this world. This particular woman wasn't 30 years old, or 33, she was centuries old because the struggle for freedom, for equality, for social justice that she interpreted and offered her people lasted centuries. ●

CRISTINA FERNANDEZ DE KIRCHNER

Address by the President of Argentina, during the ceremony of remembrance of the 60th anniversary of the death of Eva Peron, Mercado Concentrador de José C. Paz, 26 July 2012

70



Eva era, sopra ogni altra cosa, un'amazzone della libertà e dell'uguaglianza, perché aveva, infatti, provato sulla propria pelle la povertà e i pregiudizi di una società che tante volte non capisce che l'altro possa pensare o sentire diversamente ed essere comunque un fratello, una sorella, un compagno o una compagna. Lei è tornata anche nella dignità di una Patria che ormai non è più colonia, come lei stessa aveva anticipato: o poniamo fine alla colonia o la bandiera sventolererà sulle sue rovine. Intesa in termini biologici, la sua vita è stata breve; ma la storia non va misurata in termini biologici. La storia va misurata secondo quello che ognuno di noi ha fatto nel passaggio per il mondo. Quindi, lei non aveva 30 o 33 anni, ne aveva secoli: i secoli della lotta per la libertà, l'uguaglianza, la giustizia sociale che lei seppe interpretare e dare al suo popolo. ●

CRISTINA FERNANDEZ DE KIRCHNER

Parole della Presidente della Nazione Argentina pronunciate il 26 luglio 2012 al Mercato di Approvvigionamento nella località di José C. Paz in occasione della commemorazione del 60° anniversario della morte di Eva Perón

72



Equipo técnico y artístico

Silvia Badariotti
Rodolfo Brocua
Juan Beccar Varela
Rodrigo Cunill
Mercedes Dougall
Esteban Galiano
Bruno Gruppalli
Barbara Hang
José Jiménez
Blas Lamagni
Alan Legal
Gustavo Lowry
Dorota Maldrzykowska
Fernando Marticorena
Alberto Moccia
Agustina Muñoz
Melanie Nastimoff
Dafne Narvaez
Fiorenzo Nocetti
Pablo Padovani
Marina Pena
Lucila Penedo
Luis Quinteros
Alejandro Ros
Fiorencia Rodriguez Giles
Gabriel Valansi
Gastón Rodríguez

Agradecimientos

Martín Churba, Tramando
Claudio Golombek
Rosa María Nocera
Nahuel Ortiz Vidal
Claudio Porcell



Universidad de
San Andrés



Universidad de
San Andrés