

***Las Históricas* de Bursztyn, una liberación del cuerpo femenino dentro de la cárcel del lenguaje**

Alejandra Quintana

El arte cinético construido a partir de chatarra, a finales de la década de los setenta en Colombia, estaba inmerso en la discusión sobre la relación entre el arte y el desarrollo tecnológico. La mirada hacia la tecnología se caracterizaba por una posición ambivalente, desencadenando un polémico debate de *pros* y *contras* en el futuro de la humanidad. Había quienes eran positivos frente a su desarrollo y creían en un futuro, en un éxtasis a “lo nuevo” y por el contrario los escépticos. Es entonces, cuando la producción artística contemporánea de la época, se convierte en una declaración estética sobre cómo estos cambios afectarían el futuro y cómo se ven desde la contemporaneidad del artista.

Feliza Bursztyn se ubica en la categoría anterior. Donde gracias a los avances tecnológicos, la economía liberal, un campo político dinámico y el feminismo, siente en una época de transición, en la cual los sistemas establecidos anteriormente, se relacionan para configurar el sistema social que tenemos hoy en día. Generalmente, la producción de arte en torno a este tema se instaura en una visión futurista, relacionándose con dos categorías contrarias. La primera encarnada por la postguerra, pero aún vigente en 1970, una visión distópica, debido a la relación del hombre con la tecnología en la milicia. En contraposición a la propuesta, en la década del postmodernismo, donde había quienes tenían visión utópica, justificada por las luces de esperanza de la apertura y liberación económica. Este texto propone tomar un nuevo camino en el análisis de la obra de Bursztyn, especialmente en la obra *Las Históricas 1968*. Sabiendo los riesgos que tiene el ajustar una teoría filosófica, se espera evidenciar, cómo la obra habla de su instante de producción, abriendo la posibilidad de entenderla como una libertad expresada por la transición de los sistemas, encarnada en el cuerpo de la mujer como contenedor de la histeria, partiendo de Deleuze y sus conceptos como *cuerpo*, *deseo*, *cuerpo sin órganos*, *feminismo* y *línea de vuelo* (Parr 2005).

Antes de empezar esta propuesta teórica, es importante mencionar la línea argumentativa que se propone seguir. En primer lugar, mencionar el contexto donde se produce la obra, resaltando un cambio en la dinámica de la política colombiana, evidente en la formación del Frente Nacional; al mismo tiempo, un dinamismo en los movimientos sociales, como también la formación y el fortalecimiento de las guerrillas nacientes, que mantenían la esperanza de continuar la lucha, hasta lograr un precedente en la política colombiana. A su vez, se verá el papel que encarna la mujer de la época, tratando de empoderarse bajo una la influencia ideológica que toma cada vez más fuerza en Estados Unidos y de Europa. En segunda instancia, recurrir al texto *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (2001) de Craig Owens con el fin de justificar que Bursztyn, tiene interés en formar una alegoría en la que se encarne una visión del futuro. El pertenecer a un momento de transición establece la relación de la obra de con la teoría contemporánea de Deleuze, la cual es usada para justificar este instante de ajuste como una liberación efímera. Por último, se espera concluir afirmando, que las ideas del filósofo francés son herramientas útiles y factibles a la hora de interpretar obras contemporáneas, sobre todo para entablar una relación entre el arte y el desarrollo tecnológico, correspondencia que no se dictamina por una visión del futuro *per se*.

Las Históricas (1968), es una serie de esculturas que hacen parte de la producción de un sinnúmero de chatarras entre 1961-1968, donde hubo una línea progresiva, evidenciada en la complejidad del trabajo de la artista, debido a una pérdida de su timidez. La artista afirma “*me voy a los depósitos de chatarra, miro qué tienen y luego pienso qué voy a hacer con estos. No hay nada previo. Trabajo directamente sobre lo que tengo. Un procedimiento totalmente diferente a lo que se supone que debe ser la escultura*” (Audiovisual, La Tertulia, 1979). Esta forma en la que la artista realiza y percibe su quehacer es el reflejo de una angustia existencial. De alguna manera se observa una preocupación por la existencia presente de las cosas contrapuesta a su propuesta estética, es decir la intervención en la materia preexistente para obtener un resultado, en este caso la escultura.

La forma predominante de dicha serie, es una cinta doblada a manera de garabato libre en el espacio, que se define por sus curvas jugando con el vacío, como un elemento configurativo de la obra. Con ayuda de un pequeño motor de tocadiscos, la

cinta produce movimientos convulsivos y sugestivos, al vibrar suena sin descanso. El sonido que genera es un ruido, logrado a través de la trepidación de las láminas cortadas y enrolladas que chocan entre sí. Es pertinente resaltar que el nombre no es ninguna casualidad, la etimología de la palabra *Hysteria*, proviene del griego donde significa “útero”. Los médicos griegos pensaban el útero como un órgano móvil, que al llegar a la garganta cortaba la respiración, lo que generaba todo tipo de males en el cuerpo ¹.

A partir del título, se puede deducir que la obra contiene un discurso de descontento, el cual parece estar reprimido. La histeria entendida como una manifestación psicológica en los seres vivos, contiene la represión de sentimientos que muestran descontento e impotencia, frente a un evento determinado. Esta relación de la obra con los sentimientos, despertados por medio de la incompreensión, represión, descontento o rabia, originan una necesidad ontológica de comunicación. La escultura de Bursztyn, es radical a la hora de entablar una relación con el espectador, en primera instancia por el sonido que genera, pero a su vez por proponer un tipo de diálogo y lenguaje, que se hace evidente a la hora de ser sonidos creados por medio de la abstracción total del lenguaje, evidente únicamente en la secuencia auditiva.

La chatarra hoy en día es un elemento naturalizado. La artista a partir de sus chatarras busca una perturbación del mundo, intento que se queda en una mera intención debido, al carácter críptico y hermético de la obra. Los materiales y el sonido emanante de la escultura, genera un factor agresivo, despertando un rechazo por ciertos espectadores. Lo que es contraproducente, ya que se requiere de un espíritu abierto para entrar en un mundo de esencias y transiciones que permitan constituir un vínculo con la obra. La distancia entre la obra y el espectador, se convierte un factor determinante a la hora de concebir la obra como una manifestación estética o como chatarra.

En la década de los sesenta, la política colombiana se permea por ideales de liberación, lucha e igualdad, propuestos por otros países de Latinoamérica, lo que implicó una serie de desacuerdos sociales y oposición ante una naciente ideología de izquierda. Es entonces, cuando el acuerdo bipartidista entre liberales y conservadores, se propone como la solución político-económica para controlar el país, siempre bajo los

¹ Museo Banco de la República, Bursztyn, Feliza. *Histéricas*, 2013, visitado el 2 de mayo del 2017 en <http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=26>

intereses de una determinada burocracia. Ahora bien, El Frente Nacional fue un régimen político que delimitó la democracia y destruyó la libertad de participación política, dejando muy mal parada a la Atenas Latinoamericana. En este punto y con la necesidad de acaparar el poder bajo las banderas rojas y azules, se pacta un tratado de paz entre liberales y conservadores bajo el lema de “*borrón y cuenta nueva*”. La exclusión, exacerba el surgimiento de nuevas guerrillas, las cuales al construir con suma claridad sus propósitos, dan origen a un nuevo tipo de lucha, que fuera más allá de la división binaria entre conservadores y liberales, apelando a la conflagración campesina. Se hace evidente, la búsqueda y el intento por sacudir las esferas y estructuras de poder en el país, constituyéndose como un pasado histórico que hoy en día sigue latente.

En 1968, Bursztyn, expone la serie durante la inauguración del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), siendo la primera vez que se muestra este tipo de esculturas, realizadas a partir de chatarra y jugando con la electricidad, en Colombia. Como lo declara Dieckmann, los movimientos eléctricos y electrónicos en la Historia del Arte atestiguaron la persistencia del progreso, legitimando su valor a través de la cultura (Dieckmann 1985, 2). Fue así como Bursztyn, a través del uso de la mecánica en la obra, da legitimidad a todos estos cambios transitorios que reestructuraban el sistema anterior. Permitiendo que las estructuras se abrieran y movieran, para después volverse a instaurar de manera diferente.

Los movimientos de la obra, son el reflejo de las dinámicas de política colombiana. Se observa la reconfigura del lenguaje que hace la artista, por medio de las torpes vibraciones de la escultura, ajenas a lo mecánico, aludiendo a la manifestación corporal y sexual de los sujetos, siendo tan armónico como un baile, pero sin el componente dialéctico. Dicha ausencia, hace que la obra no genere un sistema de comunicación cerrado, debido a la incomprensión del receptor, quedando así en el autismo.

En esta época, la máquina mecánica, se podía definir como la imitación de los músculos del trabajador, que posteriormente va a perder dominancia entre las herramientas del ser humano. Por su parte, la electrónica y química, que imitan los procesos del cerebro y el sistema nervioso, cogen fuerza (Dieckmann 1985, 3). La artista alude a ambas dimensiones en su obra, apelando a un sistema de lenguaje a través de sonidos y movimientos, pero a su vez haciendo uso explícito de un motor que

realiza una energía repetitiva y mecánica. Bursztyn logra que la mirada del tiempo y el espacio se vean alterados por la tecnología, recurriendo a la obsesión con la velocidad, lo que en el presente sucede con la inmediatez.

Por medio del uso de chatarra y tratándose de una producción serial, se presenta un culto a la industria. Y a través del sistema mecánico, hay un culto a la electricidad. La velocidad se encarna en la impaciencia del espectador, en la incapacidad de tolerar la obra lo suficiente, para darse cuenta de su sonido secuencial. Todos estos cambios del lenguaje son continuos, casi infinitos, debido a que no son simplificados. Dado que el sistema nunca está completo ni finalizado, en el caso de Bursztyn, el sistema no se cierra, pero queda en un hoyo negro a causa de la incompreensión del receptor.

En *Las Históricas* se ve la presencia de una alegoría, entre la obra, la política, la mujer y el sentimiento de histeria. Efectivamente, la utilización del sonido da lugar a otro lenguaje, agrega otro significado y crea símbolos expresivos vacíos de significado original. Por medio de la danza de los metales, se hace una ruptura del sistema dialéctico, abriéndolo a una nueva interpretación, por medio de un lenguaje corporal representado por la máquina. Pero, al fin y al cabo, termina creando un lenguaje nulo, donde la identidad de la mujer se pierde, evidenciada en la complicación que tiene la obra para comprender que se trata de un útero. Por lo tanto, se observa como la artista vacía nuestro sistema de comunicación de los significados establecidos, instaurando uno nuevo, el cual llega a una dialéctica mecánica que es inútil. Owens en su texto *The Allegorical Impulse*, establece que en la alegoría el espectador es enfrentado a caras hipócritas de la historia, (Owens 1980, 7) en este caso, la cara hipócrita se enfrenta a la realidad misma, en la cual su salida implicaría la pérdida de las estructuras comunicativas.

La existencia empírica de la política, articulada con otros aparatos, es el resultado de procesos y tecnologías que organizan el poder en términos de formación de mecanismos cambiantes y/o específicos. En el caso de Bursztyn, se está ante el cambio en sí mismo, frente al proceso y la restructuración de nuevas tecnologías e ideas. Deleuze tiene un enfoque general, del cual vamos a servir nuestra argumentación sobre el funcionamiento de las estructuras, como tejidos conectivos. La necesidad de vocabulario filosófico surge porque “*un vocabulario filosófico da sentido u orientación a nuestro mundo, pero a su vez nos ayuda a crear diferenciaciones, de*

otros mundos” (Parr 2005, 12). Con lo anterior en mente, cabe preguntarse, ¿qué mundo está representando la artista? y ¿cómo se puede ver como una liberación a partir de que es un momento de transición?

Deleuze, lejos de creer que es posible devolverse en el recorrido de la vida y así lograr sobreponerse a la sumisión de un sistema, reconoce que la creación de un sistema es la única manera, en la que se puede vivir no sistemáticamente (Parr 2005, 14). Es de esta manera, como la artista establece un sistema dialéctico que lucha con los sistemas vigentes, pero que no logra escapar o separarse de éstos. *Las Históricas* aterrizan en su momento actual, espacios de transformación, demostrando la pérdida de esperanza en mundo. Bursztyun abandona el deseo de esperar un mundo que responda, o que sea el espejo de la realidad humana constituida por el deseo, más bien, crea un universo paralelo. Es así, como este movimiento de los sistemas, muestra un esquema que antes de establecerse crea la sensación de una libertad efímera.

Para entender lo anterior, es necesario recurrir a la noción de *cuerpo* de Deleuze, definida como una estructura compuesta por partes cuya relación, acción y reacción con respecto a medios exteriores o internos la determinan. Un cuerpo existe cuando sus partes entran en relación con las características que lo definen, lo que corresponde al poder de existir. Bursztyun en su obra, usa dos cuerpos, el cuerpo femenino y el cuerpo social abstraído por el lenguaje. Dichos cuerpos tienen el poder de afectarse entre sí, bajo la intersección de ambos entes, donde se forma un nuevo sistema, el que intenta liberarse de estructuras anteriores.

A partir de la alusión al cuerpo femenino por medio del útero, se puede relacionar con las ideas de Deleuze del feminismo. “*Las mujeres están confundidas, inciertas, inseguras, de cómo proceder con su vida. Eso ocurre porque no sabe su definición, su representación o relación con otro porque están inestables bajo la mirada de la idea*” (Parr 2005, 17). Por lo tanto, el cuerpo de la mujer no es definido, ni dominado por un órgano haciendo que se entienda como *cuerpo sin órganos*. Lo que quiere decir, es que la mujer no tiene ningún deseo que le sea propio, está castrada². La mujer para Deleuze, busca un modo de articulación que es libre de las ataduras del significado. Igualmente tiene que jugar un rol elegante de malabares, manteniéndose en relación con el sistema jerárquico, si sucediese, lo contrario ella se arriesgaría a ser

² Concepto que extrae directamente de los postulados psicológicos de Freud

arrastrada por el sistema. De esta forma se muestra un escape de los sistemas, lo que alude a una libertad pasajera, que se pierde porque la artista busca romper con el sistema jerárquico y no se logra comunicarse con él.

En la búsqueda de este *cuerpo sin órganos*, se necesita de un modo de expresión, que en este caso es la danza y el sonido que generan los metales. El lenguaje por su parte, debe deshacerse del rol central que tiene en una verdad arbitraria y real, contra la locura a través de una realidad simbólica. Justamente, es eso lo que se puede observar en la obra cuando se establece un nuevo lenguaje, que al verlo se hace incomprensible, ligándolo más a la locura que hacia un ordenamiento. Finalmente, al no mantener una relación con el sistema jerárquico, pierde su carácter de lenguaje porque no se puede comunicar y vuelve a su materialidad de chatarra.

El ensamblaje es la conexión de las cosas por medio de estructuras, pero según Deleuze hay tres ensamblajes que forman las interacciones, en este caso sería la *línea de vuelo*, que se entiende como la ruptura de los ensamblajes realizados de manera binario (*Moler line*) o los más fluidos, pero igualmente segmentados como (*molecular line*) (Parr 2005, 54). La *línea de vuelo*, es representada tanto por el útero como por el arte que se observa en los metales al corroerse y en su curvatura. Esto se justifica debido a que son movimientos de la estructura lingüística, la cual se conecta evolucionando creativamente con las líneas de vuelo de la mujer, produciendo nuevas maneras de pensar, en lugar de quedarse anclado a los territorios del pensamiento filosófico.

En conclusión, a pesar de que el tema central de la obra sea el lenguaje y bajo muchas perspectivas, éste se ha visto como elemento central de estructuración y control del pensamiento, en este caso es evidente una apertura a esta idea. Se trata de mostrar realmente una época de transición, cómo al romper estructuras anteriores se libera el pensamiento, pero al ser transitorio y cíclico se llega a una nueva estructura. Realmente, esta propuesta teórica produce nuevos paradigmas de subjetividad, puesto que con el arte se establece el potencial de crear nuevas condiciones, donde el establecimiento de las conexiones y combinaciones es viable, pero no siempre se llega a entender por todos. Por su parte, lo anterior es coherente con el contexto histórico que vive Colombia y su movimiento de estructuras en el poder político entablando nuevas ideas de cambio y liberación.

Bibliografía:

1. Buchanan, Ian y Colebrook Claire. *Deleuze and Feminist Theory*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000
2. Dieckmann Katherine, *Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism* 1985.
3. Parr, Adrian. *The Deleuze Dictionary Revised Edition*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.
4. Owens, "The Allegorical Impulse" *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* editado por Brian Wallis, 203-235. Madrid: Editorial Akal, 2001.