

En Katzestein, Inés, *RUB. Perspectives on the Work of Diego Bianchi*. Berlin/Ciudad de México (Argentina): Temblores ediciones/Motto.

Usos y dimensiones del cuerpo en la obra de Diego Bianchi / Uses and Dimensions of the Body.

Massacese, María Julieta.

Cita:

Massacese, María Julieta (2019). *Usos y dimensiones del cuerpo en la obra de Diego Bianchi / Uses and Dimensions of the Body*. En Katzestein, Inés *RUB. Perspectives on the Work of Diego Bianchi*. Berlin/Ciudad de México (Argentina): Temblores ediciones/Motto.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.julieta.massacese/6>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pCz6/OcX>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Usos y dimensiones del cuerpo^{*}

En el texto de la exhibición *Las formas que no son* (2008) leemos: “Durante la apertura de la muestra, DB se sitúa en una plataforma colgante en el centro de la sala y exhibe el culo por un agujero”. La operación integra lo orgánico al dominio de la instalación y acota el cuerpo a una zona universal, agenérica y no reproductiva. Señalo esta muestra como hito de la aparición de un actor que exige otro tipo de conversaciones, y que va a desplegarse en las producciones recientes del artista: el cuerpo. La dimensión corporal se encuentra tempranamente en la obra de Diego Bianchi tanto en términos de perturbación sensible como respecto a la investigación de los procesos de consumo, descomposición y destrucción. Sin embargo, sus últimas obras están plagadas de cuerpos que operan de distintas maneras: cuerpos vivos e inorgánicos, enteros o fragmentados, que son esculturas y/o activan las esculturas, que cuentan como superficies, que oscilan entre lo personal y lo impersonal y que se ensamblan para formar otro tipo de criaturas.

La aparición del cuerpo (¿humano?) introduce una serie de nuevas preguntas, incluso sobre los mismos problemas. Una vía de ensayo posible intersecta la obra de Diego Bianchi con algunos aspectos del nada homogéneo campo de los transfeminismos y la teoría *queer*. Se trata de un cruce que es todo menos obvio: no encuentro en la obra de Bianchi un desarrollo explícito que calme las ansiedades de sentido (vía las coordenadas de un arte político de fácil lectura, o vía la introducción de ciertos cuerpos o temas que serían ya reconocibles como pertenecientes a las prácticas feministas y/o queers). Esto me reconforta en tanto vuelve potente la obra y los tráficos que de ella puedan desprenderse. Allí donde no hay nada claro sugerimos indicios, sutilezas, constelaciones a trazar. Aquellas prácticas de acumulación, clasificación y de (des)orden de objetos ahora se efectúan también en los cuerpos. ¿Qué tipo de materialidad es un cuerpo y cómo se organiza, cómo interactúa con el espacio y las cosas, qué operaciones admite?

* Publicado en Katzsestein, I. (Ed.), *Diego Bianchi: RUB*, Buenos Aires, Motto Books – Temblores publicaciones, 2019.

Frente a las narrativas del cazador-proveedor heroico, la arqueología y la antropología feministas destacan la función de la recolección como la principal fuente de alimento de la humanidad antigua, y asimismo sitúan en dicha labor los orígenes de la agricultura. Es paradójico que el arte de recorrer y conocer los ciclos de lo vivo haya convertido –por medio de la siembra– a la humanidad en un animal sedentario. En este proceso tan particular se encuentran también los inicios de la ciudad, y con ella, los de la basura. Varios miles de años después, la recolección de materiales para reciclar –el *cartoneo*– es una de las estrategias más extendidas para sobrevivir la crisis económica.

En Bianchi hay un espíritu recolector en relación con el territorio urbano (e incluso con el museo): observación, selección, acopio, interés por lo descubierto, por los recipientes al mismo nivel que lo almacenado, por el transcurso del tiempo, la vida útil y su fin. Por el material encontrado manifiesta el artista que siente “una responsabilidad”: inicialmente por su estructura, tiene “pudor por maltratar el objeto”,¹ y no desecha nada de lo recolectado (es más: utiliza todo lo recolectado). Además de este cierto conservadurismo o afán acumulativo, lo metodológicamente crucial en la obra de Bianchi es el compromiso con la recuperación de las cosas, una confianza en la capacidad de ofrecerles una sobre-vida².

¿Hacia donde van las cosas que no tienen futuro? Hay en Bianchi una mirada sobre el valor del objeto doméstico (el *ser a la mano*, como le llamaba Heidegger de forma despectiva), por los restos de toda clase, por el aura de lo pequeño y la injusticia del consumismo respecto a los propios objetos de consumo. La vida de los objetos debe ser registrada: un micro-materialismo que anima las cosas y los cuerpos, que construye coreografías y conversaciones entre ellos. ¿Qué pasa si el objeto puede en lugar de ser un mero recurso, más bien entenderse como un agente, un actor, un elemento que danza, que posa, que se conecta, un *gadget*? Habrá a quién no le genere esta pregunta poderosas resonancias con las tradiciones del feminismo y la ecología, pero allí está todo: ¿y si el objeto se pusiera a hablar? (cito aproximadamente a Luce Irigaray) ¿Puede el subalterno hablar?³ ¿Puede el planeta, la materia, el artefacto, no ser meramente un bien, un medio, algo a utilizar y desechar, un material a modelar, un ser para otro?

1 Conversación con el artista, 20 de noviembre de 2017.

2 En *Museo abandonado* (2017), una obra *site-specific* realizada en conjunto con estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso y la comunidad del Cerro La Loma en el marco de la Bienal Sur, la recolección es un ejercicio de mapeo e intrusión en espacios encontrados. En esta experiencia las instalaciones se generaron *in situ*, en casas y edificios abandonados del lugar, utilizando sus ruinas y otros materiales convocados especialmente.

3 Spivak, G. C., “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” en *Orbis Tertius*, 3 (6), 1998.

En *Suspensión de la incredulidad* (Arco, 2014; MALBA, 2015) el núcleo de la obra es el performer que hace de trípode a una constelación de objetos en el aire, sujetos mediante hilos a distintas partes del cuerpo, incluido el pene. Aquí la escultura se ata al cuerpo de forma literal, el cual funciona de partitura que traslada punto a punto el movimiento corporal al espacio de la instalación y sus componentes: ¿quién mueve y quién es movido en esta “armonía precaria”⁴? Bianchi explota las relaciones posibles entre el dominio de las cosas y de los cuerpos, pero también se pregunta por las cosas devenidas cuerpo y por los cuerpos en su dimensión de cosas. *Under de sí* (2013), en co-autoría con Luis Garay, es una obra que colapsa casi todos los formatos usuales de las artes visuales y de las escénicas, y es también un repertorio de imágenes sexuales: una bailarina de *pole dance*, un fisicoculturista alguien que es bañado en crema hidratante, un *glory hole* para lenguas, mujeres arrojadas a los escombros, arena, cabellos, fluidos, zapatillas e iluminación tenue. En general los cuerpos son magros y tonificados: cuerpos del éxito si no fuera porque se encuentran en medio de la catástrofe. La investigación se aplica a lo compulsivo del ejercicio como generador de imágenes y a los tráficos mercantiles de la autoproducción subjetiva: el género y la sexualidad como procesos guionados, iterativos y seriales; el imperativo de gozar y mostrar, el doble deseo de consumir y ser consumidxs, y la juventud como promesa extenuante.

A lo largo de la producción de Bianchi encontraremos cuerpos seccionados y reensamblados, como un pequeño laboratorio post-nuclear. Recordemos: *Frankestein o el moderno Prometeo* es una novela que habla del fin del humanismo. Esculturas fálicas e inermes a la vez, quimeras compuestas de maniqués, así como miembros humanos vivos y descontextualizados. Dice Bianchi en una entrevista: “*Me gusta usar los cuerpos como objetos: un tema que sigue siendo tabú*”⁵. Agrego: es la pregunta, el deseo, la contradicción, la tarea de los mejores feminismos contemporáneos. Que el cuerpo sea una cosa entre las cosas, que sea tratado como una cosa, es quizá uno de los últimos tabúes de algunos feminismos y la piedra de toque de muchos otros.

Frente a la comprensible –y apremiante– necesidad de buscar amparo en un mundo hostil reaparecen las fantasías de seguridad. Todo proteccionismo puede derivar en tutelaje: ¿anhelamos un mundo más seguro? ¿necesitamos vallas más altas? ¿Debemos *proteger* nuestros cuerpos? Es probable, pero ¿de quiénes? Hay una canción de Placebo que reza: “protect me from what I want”. Precisamente que exista un deseo de ser cosificadxs es quizá el máximo tabú, aunque conocer este anhelo pueda permitir

4 Pérez Rubio, Agustín; Pauls, Alan y Cometti, Jean-Pierre, *Experiencia Infinita*, Fundación Eduardo F. Costantini, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015, p. 83.

5 “El artista argentino que le gusta provocar al público”, entrevista a Diego Bianchi por Miguel Frías, *Viva*, edición del 12 de julio de 2015.

tanto actuarlo como exorcizarlo. El BDSM⁶ es un juego sobre ese tipo de apetitos: postula el placer de habitar posiciones de dolor/ejercicio de dolor, de sumisión/poder, de privación/maximización sensorial, de personalización/cosificación, de construcción subjetiva/ abandono del yo. Durante los años '80 la pornografía, el uso de prótesis sexuales, el BDSM, la participación o la exclusión (y aun la propia existencia) de las personas trans y la prostitución dividieron aguas dentro del feminismo norteamericano. Algunos de estos pruritos permanecen y animan discusiones actuales y locales. Qué ironía que hayan sido algunos feminismos los que hayan engendrado las más temibles guardianas de los cuerpos.

Uno de los problemas de algunas corrientes de pensamiento contemporáneo es la idea de que el cuerpo es únicamente producto de los discursos (o de las prácticas). Frente al eslogan feminista “mi cuerpo es mío” yo pido que se multipliquen las preguntas. Que ese cuerpo que dice “mi” timonee entre lo material y lo imaginado, entre la absurda solidez tridimensional del cuerpo y su también ridícula espiritualidad, entre un “mi” y un nosotras/xs, porque toda autonomía se sostiene también en lo precario, porque toda autonomía precisa sostén. Sin necesidad de hacer un llamado al realismo ingenuo, es preciso señalar que el cuerpo es ante todo encarnado: “...otro modo de decir que el cuerpo es más que cuerpo, es *carne*... masa interiormente trabajada, a la vez sensible y sentida”⁷. También, y especialmente allí, se juega su potencia de vida. Pienso en un cuerpo que más que un templo es un campo de batalla, como expresaba la artista feminista Barbara Krueger. Un cuerpo cuyos límites son móviles, y que puede alojar y desalojar otros cuerpos –fetos, prótesis, esculturas– para ampliar o disminuir sus fronteras y cambiar su forma.

En *Shutdown* (Galería Barro, 2016) se traza un paisaje post-apocalíptico: criaturas metálicas, iluminación LED, pantallas encendidas indefinidamente, cables, garitas y sirenas. La erosión y la destrucción aquí operan de forma distinta, higiénica: se trata de la seguridad. Soportes y monumentos “buscan instaurar el orden”, que igual “termina implotado”⁸. Esas letras robustas pintadas a mano de las campañas electorales anuncian RGB, LCD (un lenguaje político criollo que escribe sobre el progreso, sobre el formato, el modelo, la política de las imágenes que ya está entre nosotras). *Shutdown* habla también sobre el aumento de las tarifas de luz. A dos metros, se levanta una cruz verde de LED,

6 BDSM es una sigla que abarca las prácticas consensuadas de bondage y disciplina, dominación y sumisión, sadismo y masoquismo. El fetichismo es un campo no listado, cercano y relativamente independiente a la vez.

7 Aisenon, Aida, *Cuerpo y persona*, FCE, México, 1981, p. 116.

8 Texto de *Shutdown*, disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/59618>.

probablemente señalización de farmacia u hospital. Una especie de mensaje del porvenir: quedarán solo los edificios en el futuro apagado.

El primer triunfo de la electricidad no fue tanto iluminar, ni tampoco producir (el vapor se había encargado de ello) sino *conectar*. El telégrafo cambió nuestras vidas mucho más que la lámpara incandescente. Hay en la sala escultura particularmente inquietante: una torre de madera coronada por decenas de cargadores. Pienso en el progreso, en las derivas aceleradas de los *smartphones* y en nuestra aumentada dependencia de las baterías: cómo todo lo independiente, portátil y *wireless* de la telefonía vuelve a anclarse en el cargador, quizá como si en esa supervivencia del cable –de lo materialmente conectado– continuara apoyándose lo tecnológico, que a veces simula dominarnos o que simulamos dominar. A fin de cuentas todas las relaciones ideológicas, económicas y estéticas no son sino materiales. Incluso cuando la tecnología juega a dios, el cable está antes o después, se perpetúa el embalaje, el fierro, la pared.

Las preguntas pueden ser todavía más tangibles. *Shutdown* está emplazada en el barrio de La Boca, un anti-pulmón urbano estetizado por un turismo que combina obsesión por lo pintoresco y porno-miseria. El espacio de la sala es dividido en dos por la misma chapa acanalada que reviste las casas de los alrededores. Para pasar del otro lado de la muestra hay dos opciones: pagar 50\$ y alguien abrirá la puerta o bien arrastrarse por debajo, gratis. Bianchi insiste en los binomios adentro/afuera, interior/exterior e interroga sobre las condiciones de acceso y activación física de los y las espectadores. Así como la investigación sobre el cuerpo toma las vías de la fragmentación, la deformación y lo inespecífico, también convoca cuerpos concretos con sus informaciones⁹. Los performers son varones cis del barrio que se ejercitan en un gimnasio cercano. Ciertamente Bianchi posee un fetichismo en torno a la ropa deportiva solo comparable con los trabajos del artista Slava Mogutin, sin embargo en esa elección vuelve a preguntarse tanto por el destino del arte como por el de la ciudad y sus habitantes. Los performers encarnan masculinidades frágiles, por jóvenes y segregados, portan los signos de un cuerpo leído como peligroso y a la vez desechable, en el medio del proceso de gentrificación de La Boca que combina la exclusión y la violencia policial con los intereses del mundo del arte y el mercado inmobiliario.

9 Lo reconocible y lo irreconocible del cuerpo parecen unirse también en *Estado de Spam* (ArteBA, 2013). De unas enormes cajas emergen por agujeros tres pares de brazos. Sostienen elementos propios de las labores urbanas más despreciadas y peor remuneradas (trapitos, limpiavidrios y repartidores de volantes). En otra parte de la sala un vendedor callejero procedencia nigeriana vende relojes. En una puesta provocadora, el artista conjuga la aparición de quienes no tienen derecho a aparecer y un sutil ensayo sobre políticas de visibilidad que le valieron cierto escándalo en la televisión nacional. Irónicamente, Bianchi fue acusado de racista por poner en evidencia cómo el racismo urbano y la precarización laboral se combinan para establecer –como dice Judith Butler– qué vidas son reconocidas como humanas y cuáles son abandonadas. ¿Quiénes cuentan, y a espaldas de quiénes se construye la ciudad?

Fuera de la espeleología masculinista propia de la filosofía, que abandona la caverna para ir detrás de las promesas de claridad y certeza, en Bianchi hay una constante generación de espacios interiores, grutas y cavidades. En una conversación con el artista le pregunto qué lugar ocupan los agujeros en su producción. Enseguida asiente, y se queda pensando. Menciona el trabajo de Mika Rottenberg y luego agrega que le interesan los agujeros –y los marcos, en particular los agujeros que funcionan como marcos– porque objetivizan una parte de algo, porque permiten seccionar una zona o un pedazo del cuerpo. Los marcos contienen lo que enmarcan pero también son ventanas o pasadizos para atravesar y mirar/ser miradas por ellos. Enmarcar es también establecer las condiciones que delimitan acceso y permanencia¹⁰.

Quizá una de las primeras imágenes de estos agujeros/marcos sea la que percibimos en el espacio mismo, en esta suerte de interioridad que Bianchi genera en varias de sus obras (a veces hay simplemente un espacio colmado, pero aún en estas los objetos generan un efecto envolvente). Para exhibir hay que encapsular: en *Feel free, feel fear* (2013), el largo pasillo que hay que atravesar no se encuentra limpio para ejecutar una mirada que se alarga, sino repleto, operación que se retoma en *El presente está encantador* (2017). La interioridad se puede recorrer con cierto esfuerzo (usualmente físico: implica trepar, arrastrarse, etcétera) que desprograma la percepción cómoda por medio de estorbos que interceptan, retrasan y a la vez habilitan otros modos de visibilidad.

Los agujeros son cautivadores porque develan algo de la estructura precaria e interdependiente de la materia misma. Frente a los espejismos de inmunidad, allí respira la superficie porosa y permeable del mundo. Los agujeros son las aberturas por las cuales viven y se conectan los seres, también aquellas moradas que sirven de refugio. ¿Qué contiene (a) un cuerpo y qué es capaz de contener un cuerpo? ¿Qué conexiones, acoplamientos y contaminaciones hace posibles? Los agujeros manifiestan especialmente la violencia y el erotismo de los objetos, expelen lo sucio y lo bajo, son portales hacia los territorios ocultos de los cuerpos. Trazos de una ontología negativa que tiene respecto al presente una relación siempre corrida,

10 En *Reglas y condiciones* (2013) los espacios imponen sus reglas: la obra materializa los requisitos hasta entonces virtuales de los suplementos periodísticos culturales –que recubren y dividen la galería en dos– en relación con la exposición corporal, las políticas de visibilidad y lo pornográfico (la cláusula de acceso consiste en sacarse una prenda y pasar por un sitio que da a una ventana). En *The Work in exhibition* la galería está cerrada por fuera y abierta por dentro: las ventanas se encuentran selladas y las paredes internas que demarcan las oficinas fueron removidas. El espacio de trabajo cotidiano está expuesto y es abandonado por los y las trabajadores de la galería, que deben dedicarse a activar y mostrar las esculturas. Enmarcar el marco de trabajo permite preguntarse qué es visible como trabajo, qué implica *mostrar* y qué negociaciones acontecen entre lo productivo y lo opaco.

escurridiza, saltarina: destellos de una ética de lo precario. Rudolf Carnap, un prominente filósofo de la ciencia del siglo XX decía que “en la ciencia no hay agujeros, sino superficie por todos lados”. Quería decir: el sistema del conocimiento no debe admitir profundidades, veladuras ni ambigüedades. La vida, sin embargo, comporta otro ritmo.