

Susanne Weingarten

el baile de los aparatos

REBECCA HORN

Descubrió la maleta en un mercadillo de viejo, hace ya años. Nada de particular, pensó primeramente: sólo una vieja bolsa de cuero, desechada; pero, cuando la abrió, "le dio un vuelco el corazón": en el forro interior estaba cosida una estrella de David.

Ahora, Rebecca Horn ha transformado en una obra de arte esa maleta con reminiscencias de tiempos tenebrosos. "Como una mariposa derrengada" revolotea subiendo por una barra. Poco antes de llegar al techo se ve obligada a abandonar. Fracasa y cae tambaleándose. Pero volverá a intentar, una y otra vez, el vuelo ascendente.

A la obra que Rebecca Horn denomina *Berlin Earthbound* es inherente una triste infructuosidad, pero también el ridículo del eterno fracaso. Fränz Kafka y Buster Keaton, dos héroes de esta artista y cineasta, podrían haber sido los inventores de la maleta mariposeante.



Sólo que la estrella de David no aparecería ni en Kafka ni en Keaton. Por el contrario, Rebecca Horn consideró que esta amarga insinuación armonizaba con Berlín, la ciudad en el punto de intersección entre el Este y el Oeste, a la que actualmente llegan de países lejanos tantos emigrantes desfallecidos, a los que se dispensa un recibimiento que es todo lo contrario a una bienvenida.

Por ello construyó *Berlin Earthbound* para su exposición de esculturas, instalaciones, películas y *performances* en la Nueva Galería Nacional de Berlín (1994): es ésta la única estación que hace en su país natal Rebecca Horn, desde hace ya tiempo la artista alemana más conocida de la actualidad, durante una *tournee* internacional de exposiciones.

Hasta desplomarse bregó Rebecca Horn durante las últimas semanas, tomándose únicamente breves descansos. "Como una orquesta", dice sorbiendo una taza de té, tienen que ser sus obras: cada exposición es una única gran *tecnoperformance*. Por ello, Rebecca Horn planifica de nuevo el orden de los trabajos, los distribuye por formas, ritmos, significados y movimientos... y por sus tonos.

Sin ceremoniosidades se integra la maleta de Sísifo en este maravilloso mundo cinético, en el que se oyen zumbidos, clics, crujidos, chasquidos y siseos. Pues casi todas las obras irradian un aura que le es familiar: aparatos plenos de movimientos del alma, por paradójico que parezca, y llenos de complicaciones internas.

El sueño de infundir un alma a objetos muertos tiene una larga historia en el arte; pero en muy raras ocasiones lo ha perseguido alguien tan consecuentemente como Rebecca Horn: sus seres electrizados desempeñan casi el papel de un *alter ego*.

Horn, nacida en Odenwald, infunde experiencias, recuerdos y temores propios a sus obras de arte y también a sus películas. Pero oculta el trasfondo autobiográfico al observador: éste no debe conocer la ocasión que dio pie a un trabajo, sino sentir su atmósfera.

El olor de una escuela de Kassel: "a desinfectante, pises y tiza" le despertó un recuerdo humillante de la infancia. Pero cuando —en 1992, con ocasión de la Documenta— atornilló viejos pupitres de escuela en el techo de una clase, rodeándolos de largos tubos con tinta, quiso desterrar simbólicamente el "cielo de temores" que conocen todos los niños. "Y todos —dice— lo entendieron".

Eros y muerte, el eterno dúo, recorren toda su obra, en todo un ciclo devastador compuesto de anhelos, seducción y negativas, de dolor, violencia y luto.

Dramática aparece la gran pasión que se descarga al romperse un piano de concierto colocado bajo el techo (*Concert for An-archy*, 1990). Las teclas se salen de su amarre, y la tapa se abre abruptamente: truenos de teatro.

Más cruda es aún la atmósfera del *Room of Mutual Destruction* (1992): dos revólveres colocados, a media altura, ante espejos se agitan amenazantes hasta que una persona se coloca entre sus cañones. Entonces suenan a la vez dos disparos, y el ballet de las armas comienza de nuevo.

¿Cuándo comenzó la lucha? ¿Y por qué? ¿Cuándo terminará? En muchas obras de Rebecca Horn se encuentra la insinuación de una historia, ya por el hecho de cobrar vida, ante todo, de su movimiento. Aun cuando la escultora alibuye a sus esculturas el derecho a "desvanecerse y paralizar la respiración", su tensión sólo la desarrollan cuando realizan sus movimientos sanas y salvas.

En sus juegos con el placer motorizado se puede conocer un eco de los surrealistas, también del escritor Raymond Roussel, quien concibió aparatos extravagantes, y del precursor de la modernidad, Marcel Duchamp. Pero, mientras que en las obras de los hombres siempre vibraba la fe en la factibilidad del sexo mecánico, los aparatos de su hija espiritual introducen el fracaso y la broma.

Rebecca Horn se permite chistes carnalescos en sus momentos de humor: cuando, en *Kiss of the Rhinoceros* (1989) por fin se encuentran los rinocerontes dispuestos a besarse, se produce un hormigueo y un silbido: ¡atención: alta tensión erótica!

El arte cinético también se permite un segundo de sobresalto: Rebecca Horn casi le mata, anotó indignado un crítico británico, que se había acercado demasiado a un péndulo que repentinamente se echó a oscilar.

Sintió así involuntariamente esa energía que, como cree Horn, "puede venir e irse a cualquier lado" en líneas invisibles que recorren el mundo, y que pueden transmitir la fuerza de persona a persona, pero también de persona a cosa. Su arte, dice, es una "forma visual" de esas líneas de energía.

En *El gigolo* de 1978, por ejemplo, su primera película narrativa, una mesa continúa solitaria un tango que había bailado poco antes una pareja elegante en un apartamento

de Nueva York: la energía de los danzantes se había transmitido a la mesa. Y "en algún lugar volverán a bailar otros de nuevo, alguna vez", dice la directora-artista.

De la fe de que realmente nada se pierde, aun cuando pueda tomar una nueva forma, da testimonio la iconografía de Rebecca Horn. Ha dispuesto un continuo de imágenes, un depósito de formas y temas preñados de simbolismo, cuyos significados frecuentemente toma prestados de la alquimia.

Con ese depósito –huevo y plumas, azufre y carbón, mercurio y pintura de color sangre, embudo, vara y martillo; serpiente, mariposa y prismáticos– compone una y otra vez conjuntos nuevos: una vuelta permanente de la obra en la obra.

Algunas cosas aparecen ya a comienzos de su carrera. Comenzó ésta a finales de los años sesenta, precisamente con una larga estancia en un sanatorio, que Rebecca Horn, entonces gravemente enferma de los pulmones, vivió "como una pesadilla que no acababa nunca". Cuando, por fin, consiguió ser dada de alta, tenía hambre de relacionarse, de establecer contacto con el mundo exterior... y al mismo tiempo, tenía miedo de abandonar su capullo.

Este estado de ánimo se reflejó en las *performances* que realizó Horn cuando era estudiante de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Hamburgo. En cortometrajes, admirablemente diletantes, se recogen los dramas del ocultarse y revelarse, que llevó a cabo armada con máscaras, armaduras de plumas y abanicos.

Embaló a unos compañeros en vendas: atados de este modo y obligados a mantener un tenso equilibrio al colocarles objetos en la cabeza, estos jóvenes se transformaron en excitantes criaturas artísticas, pero eran prácticamente incapaces de moverse. También esto era un eco de la experiencia que había hecho en su estancia en el sanatorio.

Sólo lentamente superó Rebecca Horn el trauma. Pero, sobre todo en sus películas, conservó a enfermeras, médicos locos, camas de hospital, accidentes y centros de salud.

Ya en 1972 fue invitada, como joven talento, a la Documenta; después vinieron encargos docentes y premios. Durante muchos años, Rebecca Horn viajó continuamente entre Nueva York y Berlín.

En su piso de Manhattan rodó *El gigolo*: una pieza maestra de 47 minutos para una pareja de gemelos, un ciego, una bailarina y varias creaciones de Rebecca Horn, entre ellas una maravillosa máquina-pavo real. Cada imagen, un jeroglí-

fico; cada palabra, un murmullo. La acción comienza cuando los gemelos entran en el apartamento; termina, cuando su estancia llega a su fin. Una de las jóvenes se abalanza, sentada sobre un columpio, a la muerte a través de una ventana. Los espectadores ante la pantalla del cine se quedan perplejos.

Todos los filmes de Rebecca Horn se extienden entre una llegada y una partida. Entre ellas, un periodo que un grupo de figuras pasa en un lugar preñado de recuerdos: en *La Ferdinanda* (1981) se trata de una Villa Medici cerca de Florencia; en *Buster's Bedroom* (1900), la "Nirvana House", una clínica para enfermos mentales de California, alejada de la civilización.

También en su obra escultórica, Rebecca Horn aprovecha una y otra vez la atmósfera de un lugar encontrado al llegar. Ella, quien como "domicilio" siempre respondía "de viaje", vagabundeo en los años ochenta por el mundo, dejando huellas artísticas, en la mayoría de los casos efímeras. En Viena, Bath, Barcelona y Berlín construyó espacios mágicos... a veces en un teatro, a veces en unos baños romanos o en un hotel de citas.

En Münster escogió en 1987 una ciudadela amurallada del siglo XVI como emplazamiento. No tenía ni idea que estaba cerrada desde hacía decenios, vergonzante, porque allí la Gestapo –en su día– había torturado a sus víctimas. un monumento conmemorativo en piedra, que en Münster nadie quería recordar.

La escultura se impuso: se abrió la torre y ella se puso manos a la obra. Con velas, embudos, pequeños martillos que golpean quedo los muros, "como aldabonazos del pasado", y una jaula con dos serpientes vivas. Rebecca Horn recordó durante unas semanas, desfigurados por la distancia poética, los horrores del nacionalsocialismo.

Después, durante siete años, no sucedió nada. Sólo desde hace algunos meses lo sabe: la torre será por fin renovada... y se le ha pedido que incluya una nueva instalación. Ahora, dice Rebecca Horn apurando el último sorbo de té, los habitantes de Münster se encontrarán con "una máquina muy peligrosa".

(Este artículo fue tomado de la revista *Humboldt*, número 112, 1994.)

Traducción de José García