

## FIRMAS DE AUTORA: AUTORREPRESENTACIÓN Y DISTANCIA ESTÉTICA EN LA OBRA DE NICOLA COSTANTINO

Nora Domínguez  
Universidad de Buenos Aires  
noradominguezr@gmail.com

La artista plástica argentina Nicola Costantino (Rosario, 1964) experimenta con la autocolocación de la imagen de su cara o de su cuerpo en obras de distintos soportes que ejecutó en las instalaciones del 2008, *La cena y muerte de Nicola* (2008), en la serie de fotografías y pinturas basadas en obras de artistas plásticos clásicos y vanguardistas (Caravaggio, Vermeer, Velázquez, Berni, Diane Arbus, Grete Stern, etc.), en el film *Trailer* (2010) para el que construyó un maniquí como su doble, y también en la serie *Rapsodia Inconclusa* que en 2013 representó a la Argentina en la Bienal de Venecia, centrada en la figura y vida de Eva Perón<sup>1</sup>. El procedimiento no parece responder a la adopción del autorretrato como forma estética explícita pero tampoco puede afirmarse que su uso como convención artística no forme parte de sus preocupaciones estéticas. Como otras artistas internacionales (Cindy Sherman, la portuguesa Helena Almeida, Tracey Emin), Costantino usa su cara como herramienta de trabajo (de Diego, 2011: 112) y la convierte en el modelo reiterado de sus obras. Con estas acciones relativas al uso del rostro y el cuerpo y del trabajo con citas de diferentes tradiciones artísticas, construye formas de

El trabajo presenta a la artista plástica argentina Nicola Costantino, especialmente algunas zonas de su obra en las que la imagen de su propio rostro forma parte de las representaciones que encara. El uso de este procedimiento sirve a los efectos de reflexionar sobre autorrepresentación y distancia estética, construcción y escisión de modelos y miradas femeninas, así como sobre las maneras autorizadas por la institución del arte para situar una firma de autora.

*Palabras clave:*  
Nicola Costantino,  
autorrepresentación,  
distanciamiento, firma,  
autoría.

autoría visual que combina con un trabajo particular, específico y variable del distanciamiento estético a través de diferentes formas de montaje. Esa autorrepresentación dista de ser la puesta en escena de una subjetividad. El rostro como quintaesencia de un yo que individualiza a un sujeto y lo vuelve único estalla en la dispersión estética de la firma de artista. La presencia de la cara por sí sola no es garantía de nada. La firma, por su parte, reitera y continúa al nombre propio. En este juego entre firma, nombre propio y rostro, la repetición no hace más que exponer y desviar un sí misma extrañado, ambivalente. Si bien la cara no tiene la naturaleza verbal de la firma, ambas reenvían, a modos de inscripción, a la puesta en escena de un trazo verbal y visual que es la presencia/ausencia de la artista válida dentro de un campo cultural preciso, de un mercado, es decir de un régimen institucional de atribución de un nombre propio y de una obra.

Las dos categorías que este título pretende asociar no solo remiten al campo estético: también implican tomas de posición. Si la idea de distancia y el concepto que la resume, distanciamiento, hablan de formas del alejamiento o proximidad con respecto a un objeto estético, e incluyen el orden de la producción o la recepción (es decir se habla de una cierta intencionalidad o de efectos), la categoría de autorrepresentación, fiel a una concepción autónoma del arte, convoca la repetición, la duplicación, en este caso ligada a la emergencia de un contorno donde alguien como un sujeto puede hacerse presente, mostrarse borrado o desaparecer. El distanciamiento, según hemos aprendido, sirve a la idea de desfamiliarización y extrañamiento de

*Signatures of a Female  
Author: Self-representation  
and Aesthetic Distance in  
Nicola Costantino's Work*

The article examines the work of the Argentinian artist Nicola Costantino, especially some areas of her work in which the representation is centered in an image of her own face. The study of this procedure allows us to reflect on the effects of self-representation and aesthetic distance, the construction and breaking of patterns and feminine looks, as well as on ways authorized by the institution of art to locate a signature of author.

*Key words:*  
Nicola Costantino,  
Self-representation,  
Estrangement, Signature,  
Authorship.

nuestros modos de percibir, entender y pensar la realidad y sus habituales codificaciones con el objetivo de encontrar lados menos visibles, vibraciones inauditas o transgresoras o ideas más radicalizadas y para realizarse precisa de alguna técnica de montaje. No hay distanciamiento sin montaje, señala Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición* refiriéndose a las técnicas teatrales de Brecht y a sus reflexiones teóricas. Este distanciamiento, sostenido por algún tipo de trabajo de montaje que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, cumple con la función de mostrar y hacer ver nuevas relaciones (Didi-Huberman, 2008: 81). Singulariza cada superficie con la que entra en contacto buscando una descolocación del espectador o lector, un desacomodamiento de los sentidos y una atención sobre las relaciones que mantienen esas superficies. El distanciamiento (repertorio habitual e ilimitado del arte contemporáneo) produce sorpresa, perturba la mirada, crea disyunciones, intervalos, y permite percibir las diferencias.

Por eso, cuando Costantino pone en escena un montaje particular a través de reproducciones técnicas diversas que sirven para la apropiación y renovación de sentidos de la tradición plástica “universal”, va al mismo tiempo experimentando con modelos distanciados de autorrepresentación donde la autocolocación de su rostro y de su cuerpo buscan y logran que el ajuste estético sea perfecto. En la serie *Rapsodia Inconclusa*, un conjunto de espejos y muebles sirven al movimiento escénico de diferentes Evas, al desplazamiento de su cuerpo luciendo distintos vestidos semejantes a los que la figura pública de Eva Perón estaba acostumbrada a llevar: Eva en su escritorio ordenando y leyendo las cantidades de cartas que recibía, la Eva de pelo largo y vestido floreado, joven y lozana, la Eva que se mira en el tocador y cepilla su cabello, la Eva con traje de noche que invade con su luminosidad el cuerpo de las otras. Costantino apuesta a una sucesión cuasi teatral de escenas emblemáticas que recorren la vida de Eva, en las que prevalecen en la oscuridad de los ambientes interiores los espejos rebatibles y los muebles con luna. Los espejos usados reflejan exactamente los cuerpos que tienen delante y son los que concentran y distribuyen la luz de los cuadros. La apuesta se inscribe en la historia de las transformaciones literarias, cinematográficas y plásticas que concentró Eva en tanto artefacto cultural (Cortés Rocca y Kohan, 1998: 9), y reafirma su carácter de mito político-afectivo, disponiendo de escenas de enorme belleza y potencia y proponiendo una lectura que enfatiza la espectacularidad visual y

técnica y la multiplicidad de poses de un cuerpo viviente o en las otras dos escenas –la del corsé de metal y la de las lágrimas– echa mano de la metáfora para aludir a las etapas de la enfermedad y del entierro, dejando al cuerpo fuera de escena. Así en esta serie la tradición artística no es la que funciona como cita y desvío, sino la historia nacional a través de un personaje que concentra un imaginario simbólico, político y cultural sobreinterpretado. El trabajo de elaboración material, conceptual y estética de esta obra por un lado refuerza el carácter aurático del rostro de Eva y, por otro, el punto de ejercitación de un trabajo de autora que compone peinados, vestidos y maquillajes y manipula su cuerpo como herramienta para acercarse a su objeto y luego desaparecer:

“Y si bien mi cara no se parece a la de Eva, me di cuenta del poder que te da la vestimenta. Cuando me ponía la ropa, sentía algo adentro muy fuerte. Cuando me puse el vestido de Dior no lo podía creer, entré en shock. El rodete, el peinado, todo eso me hizo sentir diferente. Quiero que se vea el aura de Eva. Yo quiero desaparecer<sup>2</sup>”.

Obliteradas las verdaderas caras de Eva y de Costantino, el rostro en tanto posible superficie de subjetividad también se anula, y lo que queda es el montaje y, con él, una técnica particular y una firma.

Costantino ha declarado que usó el recurso de autoinclusión a partir del 2007 cuando comenzó a probar con el lenguaje de la fotografía y decidió aparecer ella misma en sus obras<sup>3</sup>. Esa presencia absoluta y reiterada no está dirigida a exhibir zonas de su intimidad, andariveles psicológicos o fibras afectivas o incluso secuencias autobiográficas, aunque no puede negarse que *Trailer* fue concebido en forma paralela a su maternidad (Rosa, 2013). Sin embargo lo que sí se advierte es un poderoso deseo de mostrarse como artista y formar parte de la escena –obra que ella misma construye integrándose como personaje: la presencia del rostro sella el valor de la autoría, rubrica la firma de manera incuestionable pero no completa ninguna identidad previa o estable sino que dispersa esos sentidos en formas variables que se modifican de acuerdo con la propuesta estética que vaya encarando. Exhibe entonces un modo de trabajo y un tipo de artista que piensa y ejecuta cómo utilizar, disponer y hacer aparecer el propio cuerpo ya sea desnudo, vestido o cumpliendo con los ritmos

actorales de diferentes escenas y rituales provenientes de pinturas y fotografías del arte internacional o sobre los cuerpos de maniqués, generados siguiendo el modelo de su propio cuerpo, rostro y cabeza. Nicola Costantino corta cabezas, interviene cuerpos, separa y divide sus partes, encastra, desencastra, ilumina, detiene la imagen, obtiene efectos que conmueven y tocan el plano de lo sensible, logra en ese montaje una aparente semejanza no distanciada ya que el rostro de la artista, sumergido en la reproducción de otras obras, consigue a través del disfraz, la actuación y la pose perfecta parecerse al modelo sobre el que opera. Seguir la lectura de esta autorrepresentación en el conjunto de su obra no conduce a una reflexión sobre el carácter desgarrado y abierto de una subjetividad contemporánea, sino a la franca disponibilidad de instrumentos y procedimientos que ofrece el presente para manipular, intervenir y pervertir la idea de sujeto y de sus representaciones.

La lógica del espejo a menudo la inspira. Los textos de Costantino aparentemente encuentran allí una manera de mimetizarse, una forma de reflejarse, desaparecer y reencontrarse cada vez con un perfil diferente que le permite escindirse como sujeto y objeto de mirada. Hay un movimiento crucial del arte contemporáneo que se basa en borrar el poder diferencial entre artista y modelo. Costantino, como muchos otros artistas, lo utiliza: se constituye ella misma como modelo y crea sus propios modelos con las imágenes de sí misma (Steiner, 2010: 1). En esa captura de escenas del arte canónico y en esa búsqueda de un perfil diferente se instala el deseo de ser otra, de ser muchas y la de haber sido el imaginario objeto de representación de Velázquez, Leonardo Da Vinci, Bacon, Kertész o Man Ray, es decir, “su modelo”, para luego proceder ya como artista a la apropiación de esas superficies, a su ocupación figurada y a la manipulación, reproducción y exhibición de los textos de otros como si ensayara otras maneras de la visitación. Las discordancias, los montajes y desmontajes de los elementos se suceden en las diferentes citas y series cuyas referencias aluden, como venimos diciendo, a cuadros y fotografías de nombres relevantes de las artes visuales (Caravaggio, Diane Arbus, Berni, etc.), donde las diferentes superficies se ensamblan y unifican través del reiterado montaje narcisista del uso del propio rostro. Una estrategia, sin duda, aquí reside parte de la originalidad de Costantino, que consiste en anudar, desanudar y problematizar no solo la relación del yo con su referente sino algo más: la histórica relación entre las mujeres como objeto de mirada y modelo

de belleza, y los espejos, que es otro de los temas presente en algunas de sus producciones. Ese cuerpo “propio” aparece como el instrumento mediador de la historia del arte que se propone leer. Nicola-objeto de arte se coloca entre los personajes de las obras de otros, pasa a formar parte de sus escenas, traspasa y convive con los reflejos de sus espejos: la *Venus del espejo* de Velázquez (2010), *La mujer del espejo de Vermeer* (2010) o la *Nicola alada* que recuerda la de Bacon (2010) son algunos de los ejemplos. Se trata de otro modo de contar ese lugar de la modelo no solo como objeto pasivo, sino ahora mediación entre la propia artista y sus materiales. Costantino no solo “corta y pega”, desplaza y también reescribe los títulos colocando en ellos su propio nombre. El gesto afirmativo no propone una identificación en serie sino una inscripción distanciada, es decir, fallada, abierta a la dispersión donde el nombre propio se reinscribe como título en cada una de las obras de esta serie (*Nicola alada inspirada en Bacon*, *Nicola en el espejo según Vermeer*, *Los sueños de Nicola*, *Nicola como maría según Metrópolis*), partiendo nuevamente la relación entre sujeto y objeto.

Hay otras propuestas estéticas donde el procedimiento se complejiza y la búsqueda de la belleza femenina y de la perfección estética adquiere otras modalidades. Para ello nada mejor que construir una escena emblemática de femineidad: la de una mujer maquillándose frente a un espejo. Ella, la mujer, sujeto y objeto. En 2011, a través de la video instalación *Vanity-Tocador*, Nicola Costantino coloca a una mujer con su rostro y su cuerpo, que es ella misma frente a un espejo, para ejecutar la solitaria rutina de maquillarse y desmaquillarse, desplegando el conjunto de movimientos necesarios para completar la tarea. Cuando parece haber logrado su objetivo empieza a deshacer lo hecho: se suelta el cabello, lo cepilla, limpia el rostro, lo seca con una toalla y vuelve a comenzar. El video, que puede verse como toda su obra en su página web, propone una lectura de la belleza como un programa a seguir, un plan o esquema de pautas fijas y repetidas que se componen y descomponen para hacer que lo habitual y rutinario produzca toda vez la imagen de un rostro nuevo, lozano y bello. *Vanity* transcurre en un tiempo cuasi real con intervalos mínimos que reflejan el tiempo que toma el trabajo. Tal vez la pregunta por la belleza femenina se sitúe justamente en ese lapso, en el tránsito entre el autoexamen y su resultado afectivo.



El video sin duda remite a una larga tradición pictórica de mujeres mirándose en un espejo, serie que abarca diferentes movimientos y épocas y que se combina y convive con otra tradición pictórica: la de las *vanitas* asociadas con lo efímero de la vida y el cuerpo y su camino hacia la muerte y la putrefacción. Didi Huberman afirma en *Venus rajada* que no hay ninguna belleza sin una relación de cosas en conflicto, de composiciones múltiples, de variedades informes y mezcladas. En la versión humanista de Venus, Didi- Huberman descubre im-

pureza y desgarramiento, belleza y dolor, división de sí (Didi-Huberman, 2005: 59-60). Durante la Edad Media y el Renacimiento belleza y vanidad se funden en un lazo inalterable para juzgar la conducta de la mujer. Esta matriz simbólica dada a espejos y belleza femenina entra en crisis durante la modernidad. La historia del arte del siglo XX es en muchos aspectos una historia de resistencia del sujeto femenino como símbolo de belleza (Steiner, 2001: XIX). Pero la división ya estaba en las formas anteriores. Podría entonces pensarse que el retorno de esta escena una y otra vez en el ámbito privado y cotidiano contiene siempre ese temor a la autotransformación del rostro y al espejo como su testigo primero. El gesto estético-ideológico de Costantino se sitúa en este cruce.

En el cuadro de Costantino el mecanismo de la repetición, que reconstruye una pintura burguesa casi costumbrista, motoriza el carácter central de la belleza femenina y la convicción de que no se la puede abandonar a una exterioridad no controlada. Su fuerza es perfecta y al mismo tiempo, efímera, pasajera. La mujer deja ver sin dudas ni reparos el acontecimiento singular de esa belleza que ocurre allí, en la pantalla que usa un espejo como plano central. Pero también lo que señala es la escena final, posterior para la cual el maquillaje es la preparación. Este carácter del arreglo “para”, la elaboración, el

trabajo previo necesario en pos de lograr efectos sobre el cuerpo es la escena que falta de sus otros cuadros. La obra de Nicola Costantino, sus videos, sus trabajos con materiales fotográficos, el cine, el teatro y la performance, formatos que usa y entre los que se mueve con eminente soltura, dan cuenta de una artista que prepara sus propias escenas, cose sus vestidos, se maquilla al detalle para lograr la imagen externa de sus personajes, copia modelos, mide las prendas sobre los maniqués, se somete a liposucción<sup>4</sup>. Sus trabajos ocultan esos pasos previos que pusieron en acción una Nicola Costantino modista, costurera, artesana, actriz o escultora. Por eso este video de *Vanity-Tocador* actúa como una puesta en escena menor, íntima, acotada, con pocos recursos (un mueble, un espejo, un cuerpo), que alude a un funcionamiento más amplio de la experiencia de Costantino como artista. Una especie de *mise en abîme*, un espejo del resto de su obra. No hay montaje entre el cuerpo y la referencia de la tradición plástica, no hay cita externa, no están los otros artistas. El otro acá es ella misma, un yo que se hace otra, una imagen propia que se escinde o duplica. Como una Alicia que saltó dentro del espejo, la mujer se hace ver desde allí mientras desaparece de la escena real de estar ante el espejo. Entre el espejo y quien se mira se produce esta vez una distancia de características diferentes.

*Vanity* dispone, sin duda, de una escena de ficción cerrada, autocontenida, íntima y autorreferencial en la que la artista utiliza su propia imagen para aludir a un rito cotidiano de actuación de la mujer burguesa. La cultura que parece evocar y encarnar el video es aparentemente la de una mujer condenada a presentarse a sí misma como objeto de mirada. La representación de la belleza femenina no parece ser un problema que se plantee el arte actual pero sí las alternativas reproductivistas o desviadas de la publicidad que trabajan alrededor del estereotipo. El video actúa sobre un mandato histórico exhibiendo el remanente de su fuerza ideológica y el valor de un destino a cumplir por el personaje. El montaje elegido no hace más que confirmar una operatoria de mezcla que inquieta la mirada del espectador dos veces, ya que opera contra el mandato de la belleza como ideal a seguir y contra la idea de la mujer obligada a cumplir el papel pasivo de modelo. Así la mujer se autocompone de acuerdo con las imágenes que la cultura produce y espera de ella (Copjec, 2006: 105).



Como decíamos, la imagen de una mujer que se maquilla no ofrece ningún enigma narrativo o visual, pero cierta impaciencia salta a la vista y el espectador advierte que la escena ya no es clara y banal y comienza a preguntarse dónde está el cuerpo, de dónde proviene la imagen. El centro espacial que ocupa el mueble con el espejo y la mujer reflejada, el contorno tan nítido de su silueta, retienen la única luz de todo el cuadro. Cuando ella sube los brazos para pintarse o peinarse la imagen se fragmenta en la zona de los brazos. Ya no se los ve de forma completa y cuando los baja parecen caer u ocultarse en un fondo oscuro indefinible. Por otra parte, los cosméticos que el personaje usa también desaparecen en el mismo fondo, como si el espejo tuviera una parte invisible que no vemos. Esos objetos apoyados en la cómoda, aparentemente listos para ser usados, no forman parte del reflejo en el espejo, lo que acentúa la vacilación de la percepción y las interrogaciones de quien mira<sup>5</sup>. Para lograr este efecto iluminado en el centro, las tres partes del espejo fueron pintadas de negro y solo cumple las auténticas funciones de un espejo verdadero el óvalo central que refleja a la mujer y a su habitual accionar. El procedimiento solo se advierte cuando se logra mirar más de cerca todo el artificio.

El espectador seducido por la potencia de la imagen da por descontado que delante del espejo hay un cuerpo que se refleja en él. Sin embargo, el cuerpo que desarrolla su programa de belleza no está enfrentado al mueble sino que está desaparecido de ese lugar supuestamente real aunque su imagen esté en el espejo. El video nos ofrece la representación de un plano único, el de un personaje femenino que, como ya se dijo, indudablemente se nutre de una realidad fácilmente codificable. Los actos repetitivos de una actuación de género y su necesaria parodia aluden y confirman la tesis butleriana y sus términos (Butler, 2001: 49-58). La actuación de un femenino se vuelve doblemente acto en su pasaje a la visión y en su reproducción técnica y, en consecuencia, ejecuta un distanciamiento duplicado. Cindy Sherman ya había elaborado una propuesta estética cercana en *Untitled film Stills* (1977-80), serie de fotogramas en los que desmontaba estereotipos femeninos a través del uso de su propia imagen<sup>6</sup>. Nicola Costantino insiste en un sentido similar al sostener la consecución de un rito femenino como es el del maquillaje y la moda, pero esta visibilidad primera no parece ser lo más importante. Los movimientos desplegados por ese cuerpo son pura actuación. Ella repite lo que ha visto y protagonizado una y otra vez. La experiencia está anudada a una memoria,

propia y colectiva de un femenino moderno y aún vigente. Una memoria sobre las mujeres y sus rostros. Pero es la presencia del espejo lo que desbarata las certezas visuales y teóricas. La inversión que sostiene físicamente su materialidad y es la base de su condición reflejante es la misma que desmaterializa toda la escena, que desarregla la presencia del cuerpo o inquieta las certezas que la mujer persigue. De alguna manera el video contradice la noción misma de espejo. Hay un espejo sin el cuerpo que lo enfrenta; hay un contenido reflejado cuyo lugar de irradiación está desplazado. Las miradas del personaje y las del espectador no se cruzan ni se desean; ella practica el ejercicio de mirarse a sí misma cuando en realidad no lo hace; el espectador busca a una mujer mirándose sin encontrarla del todo. El funcionamiento autoriza a afirmar con Derrida que la ceguera forma parte del dispositivo de la mirada (Derrida, 1991) tanto como la frontalidad es signo de la mirada de la Gorgona (Vernant, 1986: 43-47). Ambos modelos se intersectan en la construcción del video y en la representación del rostro y de la mirada. Por otra parte, la captura de la imagen en el espejo parece cercana al funcionamiento de la fotografía al querer demostrar que alguien estuvo allí cumpliendo con ese ritual. En este sentido el cuadro, como la foto, alude a un pasado que sin embargo el video desmiente, porque quiere hacer pasar pasado por presente y presente por pura repetición. Para ello, Costantino colocó una cámara detrás del mueble que es la que reproduce el video. Pero, más que la captación de una presencia que se pierde, como en la fotografía, *Vanity-Tocador* muestra el pasaje al otro lado, ese otro lado desde donde la mujer sigue reiterando más de lo mismo bajo la amenaza permanente de que la diferencia ominosa puede en cualquier momento surgir. Otra lectura parece posible. Seducida por su propia imagen la mujer se mimetiza con ella al mismo tiempo que se aleja hacia el interior de la pantalla. Copjec lo sintetizó de esta manera en *Imaginemos que la mujer no existe*:

Inseparable de la imagen, de la apariencia, la mujer es teorizada como incapaz de distanciarse, de ocupar un lugar más allá de ella. En cambio permanece inmersa en el mundo de las apariencias. Pero si los teóricos del cine condenan esta fusión teórica y cinematográfica de mujer e imagen, *Fotogramas sin título* no hace otro tanto. Acepta que para la mujer “no hay salida” del nivel de la apariencia, que la “mujeridad” es siempre una mascarada. (Copjec, 2006:117).

Por eso el espejo funciona como un test fallido, una prueba tramposa de este pasaje a lo incierto. Pasar por la experiencia de esa prueba puede no conducir a la visión de lo insoportable o de lo abyecto. Didi-Huberman, refiriéndose a las ideas que Bataille desarrolló sobre la belleza en *El erotismo*, explica que

la belleza no es sustantiva o aislable por la sencilla razón de que ella misma forma parte de una tensión que la sobrepasa, la desplaza y termina siempre por abrirla (...) Cuanto mayor es la belleza frontal, más profunda es la mancilla de lo interior, más desgarradora asimismo la posibilidad de apertura, de herida. (Didi-Huberman, 2005: 114).

Costantino nos lleva de una a otra imagen de belleza: la del maquillaje que se deshace, la del estereotipo que se desarma, la de la mezcla de códigos y tradiciones, la de la abyección; entre ellas va situando sus propias derivas y aperturas. Hay una cita que permanece: su propio rostro que para reconocerse precisa en general de un espejo donde reubicarse para volver a aparecer y desaparecer. Un rostro propio que se vuelve siempre otro-a a fuerza de autorrepresentarse y distanciarse. Un rostro que más que la adhesión a un sujeto autobiográfico es la adherencia a un nombre propio y a una firma; es decir, a la presencia de la relación entre un nombre propio y la firma de una autora que señala así su propia pasión por el arte. La potencia de los trabajos de Nicola Costantino se sostiene en un engranaje técnicamente construido entre distanciamiento y autorrepresentación que no se desliza solo por el plano estético, sino que se afirma en el de la institución que reclama y resguarda su firma, y en el de la experiencia que pone en vilo tanto lo que miramos como los modos de mirar.

## Notas

- <sup>1</sup> La mayor parte de la obra de Costantino puede verse en su página web.
- <sup>2</sup> Costantino expresó en una entrevista: “armé seis *Evitas* a través de los gestos y el movimiento, del andar y la postura, viendo cómo a partir de eso aparecían sus distintas personalidades. Le presté muchísima atención al vestuario, hice yo misma todos los vestidos. Para la réplica del vestido de Dior estuvimos un mes plisando tul... Adoro hacer los vestuarios, desde chica que diseño y hago ropa, como en *Peletería humana*: la vestimenta en mi trabajo tiene un papel importante. El problema era que no me veía Eva para nada... Me hice hacer corsés y corpiños, y modelé mi cuerpo como lo tenían Eva y las mujeres de esa época” (Rey, 2013).
- <sup>3</sup> Dice Costantino en otra entrevista: “A esta altura me parece imposible que no esté. La incorporación de la fotografía me hizo cambiar la relación con el espectador que siento que tiene una relación más fuerte con mi obra hay una mayor facilidad de conexión” Entrevista en *youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=AMmHjjiKro>. (Última consulta 05/01/2014). Otra de sus reflexiones “-Descubrí que tengo gran ductilidad en lo fisonómico. Me encanta encarnar un personaje y hacer algo desde lo actoral, pero creo que nunca diría ningún texto, nunca hablaría. Me interesa trabajar desde lo gestual, porque de otra forma sería hacer cine o teatro, y yo quiero hacer algo que esté entre el cine, el teatro y el arte. Eva soy yo porque no se me ocurriría otra cosa, porque me interesa lo performático. Si tuviera que ponerme a hacer un casting y elegir a otra, no sería mi obra. Tampoco se me ocurriría incluir personajes masculinos; el trabajo actoral lo hago yo” (Rey, 2013).
- <sup>4</sup> *Savon de Corps* (2004) es la otra obra ligada con la belleza femenina, y el uso de su propio cuerpo desnudo como imagen de belleza publicitaria en exhibición. El jabón fue elaborado con un porcentaje de grasa de origen humano que se obtuvo de una liposucción a la que Costantino se sometió para este proyecto que fue pensado como el lanzamiento de un artículo cosmético de lujo.
- <sup>5</sup> *La representación prohibida* (1937) de Magritte usa un procedimiento semejante, también alude a una figura frente al espejo que refleja solo la espalda del hombre. Sin embargo, el libro que está a un costado logra reflejarse correctamente.
- <sup>6</sup> Copjec despliega una reflexión sobre los conceptos de narcisismo y sublimación en relación con lo femenino y su desarrollo en las elaboraciones de Freud, Lacan, Bersani y Foucault, para situar la validez de sus conclusiones argumentativas en el análisis de los fotogramas de Cindy Sherman *Untitled film Stills*.

## Bibliografía

- Butler, Judith (2001) [1990] *El género en disputa*. México: PUEG-UNAM.
- Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan (1998) *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Copjec, Joan (2006) [2002] *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Teresa Arijón [Trad.]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Costantino, Nicola. [www.nicolacostantino.com.ar](http://www.nicolacostantino.com.ar) (Última consulta 04/01/2015).
- De Diego, Estrella (2011) *No soy yo*. Madrid: Siruela,
- Didi-Huberman, Georges (2005) [1999] *Venus rajada*. Madrid: Editorial Losada.
- (2008) [2008] *Cuando las imágenes tomas posición*. Madrid: A.Machado Libros.
- Entrevista a Nicola Costantino <https://www.youtube.com/watch?v=AMmHjqjIKRo>. (Última consulta 05/01/2014).
- Derrida, Jacques (1991) "Memorias de ciego: el autorretrato y sus ruinas" en *Revista Quimera*. Nro 108. Barcelona: Montesinos editor, pp. 31-35.
- Rey, Malena (2013) "Eva multiplicada. Entrevista a Nicola Costantino" en *Las 12, Diario Página 12*. Viernes 24 de mayo de 2013. También en [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../13-8039-2013-05-25.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../13-8039-2013-05-25.html)
- Rosa, María Laura (2014) "Estranheza e solidão. A maternidade na obra fotográfica Trailer de Nicola Costantino soledad" en *I Congresso Internacional Arte e Género*. Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa/ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letra, Universidade de Lisboa: 22-24 de outubro.
- Steiner, Wendy (2001) *Venus in Exile. The Rejection of Beauty in 20th-Century Art*. New York: The Free Press.
- Steiner, Wendy (2010) *The Real Real Thing. The Model in the Mirror of Art*. Chicago & London: Chicago University Press.
- Vernant, Jean Pierre (1986) [1985] *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la Grecia Antigua*. Barcelona: Gedisa.