

BP.15

Primera Bienal de Performance
Área Académica



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

BP.15

BP.15 : área académica / Leandro Tartaglia ... [et al.] ; compilado por María Martha Gigena ... [et al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2017.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-3946-10-3

1. Arte. 2. Crítica de Arte. I. Tartaglia, Leandro II. Gigena, María Martha, comp.
CDD 701.18

Dirección general: Graciela Casabé

ÁREA ACADÉMICA

Directora: Susana Tambutti

Producción Ejecutiva: Ignacio González, Nicolás Licera, Abigail Pérsico

Coordinación Encrucijadas: Patricia Dorin, María Martha Gigena

Coordinación de actividades en la ciudad de La Plata:

Alejandra Ceriani

Área Administrativa: Fernando Garrido

Área Técnica: Ester Angelini

Diseño: Gastón Prioretti, Ana Saldaño, Ailin Ciepa

Desarrollo Web: Viviana Polo, Valeria Martínez

Consultora externa: Marcela A. Fuentes

DE ESTA EDICIÓN

Diseño: Gustavo Ibarra

Coordinación editorial: Marina Malfé

Asistente editorial y tráilers audiovisuales: Jairo Fiorotto

Compilación y edición de textos: Patricia Dorin, María Martha Gigena, Ignacio González, Nicolás Licera y Abigail Pérsico

Material audiovisual y edición de tráilers: equipo del Centro de Producción multimedial de la UNA

Fotografías: Pablo Stubrin y Gabriela Proaño Sotomayor



Rectora: Sandra Torlucci

Vicerrectora: Diana Piazza

Secretario General: Sergio Sabater

Secretaria de Asuntos Académicos: Yamila Volnovich

Prosecretaria de Asuntos Académicos: Natalia Lorea Brand

Secretaria de Investigación y Posgrado: Mónica Kirchheimer

Secretaria de Extensión Cultural y Bienestar Estudiantil:

Cecilia Tosoratti

Prosecretario de Medios y Comunicación: Daniel Roldan

Secretario de Desarrollo y Vinculación Institucional:

Damián Del Valle

Secretaria de Asuntos Jurídico-Legales: Verónica Catovsky

Prosecretaria de Asuntos Jurídico-Legales: Mercedes Marinac

Secretario de Asuntos Económico Financieros: Rubén Rielo

Prosecretario de Asuntos Económico Financieros:

Sebastián Werkmann

Prosecretario de Asuntos Administrativos: Leandro Holubica

Secretario de Infraestructura y Planeamiento Edilicio: Rubén Vera

Prosecretario de Infraestructura y Planeamiento Edilicio:

Roger Nemesio Jaureguiberry

Prosecretario de Desarrollo y Sistemas: Pedro Miguel Paleo

DECANOS

Departamento de Artes Audiovisuales: Marcelo Magnasco

Departamento de Artes Dramáticas: Gerardo Camiletti

Departamento de Artes del Movimiento: María Martha Gigena

Departamento de Artes Musicales y Sonoras: Cristina Vázquez

Departamento de Artes Visuales: Rodolfo Agüero

Área transdepartamental de Crítica de Artes: María Araceli Soto

Área transdepartamental de Folklore: Víctor Giusto

Área transdepartamental de Formación Docente:

Susana Pires Mateus

Área transdepartamental de Artes Multimediales:

Raúl Lacabanne



Decana: Graciela Morgade

Vicedecano: Américo Cristófalo

Secretario General: Jorge Gugliotta

Secretaria Académica: Sofía Thisted

Secretaria de Hacienda y Administración:

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión Universitaria

y Bienestar Estudiantil: Ivanna Petz

Secretario de Investigación:

Marcelo Campagno

Secretario de Posgrado: Alberto Damiani

Subsecretaria de Bibliotecas:

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones:

Matías Cordo

Subsecretario de Transferencia

y Desarrollo: Alejandro Valitutti

Subsecretaría de Relaciones

Institucionales e Internacionales:

Silvana Campanini

Director Centro Cultural Paco Urondo:

Ricardo Manetti



Argentina
Chile
Colombia
España
Estados Unidos
Francia
México
Portugal
Puerto Rico



Eje 1 Las prácticas artísticas dentro de las nuevas constelaciones performativas

seminario

Itinerarios, encrucijadas y centros: Performance y espacio público
Dra. María Cecilia Perea (Argentina)

conferencia

Después de las disciplinas, el arte
Prof. Sandra Torlucci y Lic. Ricardo Manetti (Argentina)

workshop

Encuentros a la deriva
Dr. Gustavo Blázquez y Prof. Belkys Scolamieri (Argentina)

workshop

Literatura basura. Laboratorio de performances escriturales
Tálata Rodríguez (Colombia/Argentina)

encrucijada

Exceso (cruce muralístico)
Marcos López (Argentina)

Eje 2 Debates ontológicos y perspectivas epistemológicas sobre la performance: desaparición, reaparición, experiencia inmediata y recuerdo

seminario

Fenomenología de la escena
Dr. Horacio M. R. Banega (Argentina)

ciclo de tres conferencias

Extending a Hand: Liveness, Documentation, Labor and Duration
Dra. Rebecca Schneider (Estados Unidos)
Presenta: Dr. Horacio Banega

conferencia

Performatividad y Teatralidad
Dra. Julia Elena Sagaseta (Argentina)
Presenta: Dr. Horacio Banega

encrucijada

Sudando el discurso. Conferencia performática
Mg. Aimar Pérez Galí (España)
Invitada: Lic. Diana Piazza (Argentina)

Eje 3 Performatividad, ciencia y tecnología. Reinención de los denominados mundos reales

seminario

Biopolítica en arte, ciencia y tecnología
Dra. Iliana Hernández García (Colombia),
Dra. Gabriela D'Odorico (Argentina)
y Dr. Jorge La Ferla (Argentina)

workshop

(SIN)toma de posesión: rompeRformas del archivo-caribe
Mg. José Rafael Álvarez Colón (Puerto Rico)

workshop

Cuerpo-Dispositivo Tecnológico: límites e interacciones.
Lic. Gabriel Gendin (Argentina)

workshop

Intervenciones virtuales locativas. Resonancias del cuerpo, la imagen y el sonido
Mg. Alejandra Ceriani (Argentina), Lic. Fabián Kesler (Argentina), Fabricio Costa Alisedo (Argentina), Mg. Javiera Saez (Chile)

instalación

La Máquina Hölderlin. El hombre es un rey cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona
Arq. Eli Sirlin y Lic. Gabriel Gendin (Argentina)

encrucijada

Land-e-escape. Conferencia-Performance
Mg. José Rafael Álvarez Colón (Puerto Rico)

Eje 4 La performance como propuesta desestabilizante

seminario

Performatividades y teatralidades para dar la muerte/ para imaginar un lugar en la vida
Dra. Ileana Diéguez (México)

conferencia

Entre-Medio de La Otra Cosa: un "no lugar" desde la danza, el teatro y la performance
Mg. José Rafael Álvarez Colón (Puerto Rico)

conferencia

Liminalidades y communitas para llorar la muerte, para imaginar la vida
Dra. Ileana Diéguez (México)
Presenta: Lic. Laura Papa.

conferencia

Ernias en duelo. Del dolor a la digna rabia
Incluye la presentación de su libro *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, a cargo de la Dra. Ana Longoni.
Dra. Ileana Diéguez (México)

conferencia

La marginalidad descentrada como resistencia creativa (el paso por Portugal de Víctor García y Juan Carlos Uviedo)
Dr. Ricardo Seïça Salgado (Portugal)
Presenta: Dra. Ana Longoni

workshop/instalación

Todos los días. Ejercicios escénicos colectivos
Leandro Tartaglia (Argentina) con Grupo GEAM (UNA-DAM)

workshop

Etnografía y prácticas en las artes performativas. El juego de los métodos de investigación y la cualidad de la etnografía
Dr. Ricardo Seïça Salgado (Portugal)

encrucijada

Instructivo para nada
Laura Kalauz y Dr. Federico Baeza (Argentina)

Eje 5 Performatividad y corporalidades/sexualidades disidentes

seminario

Poner el cuerpo. Performance y acción política en los años 80 en América Latina
Dra. Ana Longoni, Dra. María Laura (Malala) González y Mg. Fernanda Carvajal (Argentina/Chile)

conferencia

Sensibilidades emancipadas. Performance, feminismo y el trastorno político de los cuerpos en el arte de América Latina
Dra. Andrea Giunta (Argentina)

conferencia

Obrar con la incertidumbre: la colección 49 Nord 6 Est del Frac Lorraine
Béatrice Josse (Francia)
Presenta: Dra. Andrea Giunta

workshop

Prácticas performativas en torno a los cuerpos disidentes. Activismos Postporno tullido transfeministas
Grupo POST OP: Elena Urko y Majo Pulido (España)

encrucijada

Empoderándonos desde la monstruosidad
Grupo POST OP: Elena Urko y Majo Pulido (España)

PRESENTACIÓN

María
Martha
Gigena

Asumir una publicación que aborde la Bienal de Performance realizada en Buenos Aires en 2015, y en particular el Área Académica que fue parte de esa BP.15, supone asumir también un conjunto de tensiones e incluso de paradojas que, como tales, son imposibles de resolver. Se trata de traer al presente de la lectura y del recorrido que cada lector/espectador elija, algo que sucedió de una manera obviamente irre recuperable en todas sus dimensiones y posibilidades.

Esto implica una dificultad aún más profunda si ese *algo* que sucedió encuentra su razón de ser en el marco de una bienal que se propuso (y logró, de manera contundente) reunir manifestaciones heterogéneas del ámbito de la performance. Es decir, de una práctica que se resiste precisamente a la voluntad de cristalización y de recuperación de lo idéntico, de lo que vuelve una y otra vez sobre lo mismo.

Los textos, imágenes y fragmentos audiovisuales que se presentan aquí son una selección y un recorte que no desconoce esa condición de lo irre recuperable, pero que de todas maneras lo asume incluso entendiendo que gran parte de lo acontecido se perderá en el camino.

Aún más: esta fue la tensión irresoluble que desafió –pero también impulsó– la propia existencia de un Área Académica dentro de la bienal. Imaginada por Susana Tambutti a partir de la propuesta de la dirección de la BP.15, esa sección específica condensó una serie de interrogantes que marcaron las decisiones acerca de la programación, la organización de los ejes temáticos y las características de las actividades.

¿Cómo articular la estabilidad aparentemente propia de lo que se cree ‘académico’ con la interpelación activa que demanda la performance? ¿Qué concepción acerca de la relación entre la praxis artística y los discursos de ‘la teoría’ subyacen en un área diferenciada y son puestos en cuestión por una universidad dedicada a las artes? ¿Cuáles son los límites de lo esperable y lo deseable

Este conjunto de imágenes y textos no pretenden ser la versión estable de lo que fue, sino renovar, desde otra perspectiva, con otra organización editorial, la operatividad de lo que ya sucedió, pero puede seguir sucediendo.

- **Fronteras inestables**
- **Discursos del silencio**
- **Formas de vida**
- **Derivas de la experiencia**
- **Exploraciones del archivo**

para una actividad que se encuadra en ese contexto? ¿Qué legitimaciones, incluso no buscadas por los artistas, supone la mera inclusión de la universidad en esta programación? Esas y otras preguntas, ni siquiera enunciadas en algunos casos, fueron respondidas de una u otra manera en la definición de un programa y una agenda.

Para dar respuestas, se tomaron decisiones. La programación se articuló en cinco ejes semanales, que sin embargo estaban conformados por actividades que hubieran podido pertenecer a otros ejes, intercambiarse, en tanto se iluminara una u otra dimensión de cada acción. Se ofrecieron *workshops*, *conferencias*, *diálogos*, *conferencias performáticas*, *seminarios*, *instalaciones*, incluso un *ciclo de ‘encrucijadas’*, que permitían organizar la agenda semanal; pero esa taxonomía estuvo lejos,

afortunadamente, de agotar o describir cabalmente la naturaleza de cada uno de los encuentros. Se propusieron actividades en las que la conservadora división del trabajo entre la creación y el discurso sobre la creación se entendía como caduca e improductiva, y algunos momentos fueron extraordinarios y en otros sólo se insistió en esa diferenciación cristalizada. Se incorporaron actividades que eran en sí mismas una pregunta acerca de qué puede considerarse vinculado a la performance, o hasta dónde todo puede serlo de algún modo, y ese interrogante fue a veces extremadamente productivo o simplemente eludido.

Y de todo ello, de casi todo al menos, se produjo registro, fotográfico, audiovisual, textual. Incluso sabiendo que aquello que se registraba se sostenía probablemente sobre la inmediatez, la fugacidad de la experiencia o la inestabilidad del objeto mismo. Quizás en esta decisión del registro y de la publicación, incluso a pesar de la dificultad que implica como potencial fijación, resista en el fondo la función dinámica real de lo académico universitario, es decir de la producción de un conocimiento que interpela. Este conjunto de imágenes y textos no pretenden, por eso, ser la versión estable de lo que fue, sino renovar, desde otra perspectiva, con otra organización editorial, esta vez entregada al interés de cada quién, la operatividad de lo que ya sucedió, pero puede seguir sucediendo.

DESPUÉS DE LAS DISCIPLINAS, EL ARTE

Sandra Torlucci, Ricardo Manetti



Sandra Torlucci



Ricardo Manetti

S Susana Tambutti

P Público

Es un discurso ya conocido y admitido aquel que explica el derrumbe de los límites entre las distintas artes y las varias modalidades que devienen en lo trans, inter e incluso posdisciplinar. Aquellas distinciones que sostuvieron y encontraron su fundamento en la definición del médium específico de cada arte, hoy se encuentran socavadas por una praxis desafiante y una discursividad que se funde con ella, y que sin embargo dialogan quizás todavía con las clasificaciones que articularon históricamente formas de decir y hacer. Este socavamiento, que no es nuevo o exclusivo de nuestro tiempo, parece sin embargo haber adoptado una radicalidad que interroga de manera renovada los vínculos del arte con otras esferas: de la ciencia, la tecnología, la filosofía, la política, la educación, la vida cotidiana. En ese marco, la performance aparece ya no como una forma específica de lo artístico sino como un modo de abordaje que atraviesa el panorama del arte contemporáneo e interroga también, y nuevamente, a los supuestos de su historia y sus discursos sostenidos en la estética, la filosofía del arte, los lenguajes y las disciplinas. Esta conferencia se propone como un diálogo acerca de las consecuencias y posibilidades de este estallido de los límites, incluso de su existencia en diálogo con una tradición sobre la que se recorta, y de las nuevas modulaciones que desafían las concepciones de la producción y recepción del arte en el marco de la contemporaneidad.



S

La Universidad Nacional de las Artes (UNA) y la Universidad de Buenos Aires (UBA) a través de su facultad de Filosofía y Letras fueron las encargadas de organizar el área académica de esta edición de la Bial de Performance. Para inaugurar entonces el ciclo de conferencias queremos presentar a la profesora Sandra Torlucci, Rectora de la UNA y al profesor Roberto Manetti Director de la carrera de Artes de la facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Me gustaría comenzar con una inquietud ¿por qué se eligió como título de esta presentación *Después de las disciplinas, el arte* y no *Antes de las disciplinas, el arte*?



Nosotros no hemos puesto el título pero de todos modos podemos intentar improvisar al respecto. Por lo pronto no queremos dar una conferencia sino plantearlo como un debate, un diálogo. Y la verdad es que yo me preguntaba lo mismo cuando vi el título. ¿Por qué *Después de las disciplinas, el arte*? Yo supongo que 'después de las disciplinas' quiere decir que hay un momento, un punto, podríamos decir el siglo XIX, en el que se establece la noción de disciplina como un clasificador, un ordenador del conocimiento y de las formas de producción del conocimiento. Dentro de esos ordenadores y como clasificador, entra el arte. El arte se organiza entonces en lo que se llaman disciplinas artísticas, teatro, danza, música, literatura, ... En esa organización aparece una cuestión que por supuesto afecta directamente, y no solamente, a los circuitos de distribución, exhibición y producción, sino también a los circuitos que comprenden al conocimiento, a la formación del arte. Entonces fíjense que Ricardo y yo estamos acá, tenemos personalidades múltiples los dos, estamos como académicos, como autoridades, como personas vinculadas a la gestión y a la producción del arte y la cultura. Nuestras opiniones son diferentes dependiendo del lugar en el que nos ubiquemos. Y en

PERFORMATIVIDAD Y TEATRALIDAD

Julia Elena Sagaseta, Horacio Banega

En esta conferencia se abordarán las variadas formas que toma la performatividad: el trabajo con el cuerpo, el intercruce artístico, la labor con objetos, la instalación performática, la intervención urbana y, más específicamente, se tratará la carga de teatralidad presentativa que lleva toda performance: teatralidad sin ninguna ficción ni tratamiento de personajes. La teatralidad, en las formas contemporáneas más experimentales, se ha contagiado de la performance, dando como resultado el teatro performático: en muchas ocasiones no podemos delimitar qué es teatro y qué es performance. Erika Fischer Lichte habla de 'acontecimiento' artístico. Estos temas teóricos se ejemplificarán con acciones performáticas y teatrales performáticas.



Por Julia Elena Sagaseta Cuando me invitaron a dar esta conferencia sobre *Performatividad y Teatralidad* se me presentó un problema: cómo tratar la performatividad sin realizarla ya que si sólo se habla sobre ella se la traiciona. Entonces hacer una conferencia muy académica no es performático, pero hacer una conferencia performática es realizar un evento performático porque las conferencias performáticas existen desde que se le ocurrió crearlas a Joseph Beuys en los años 70, 80, luego decayeron y ahora han vuelto y con mucha fuerza. Entonces ¿qué hago? ¿apelo a mi doctorado en artes y presento una conferencia muy seria, muy formal? Pero si realizo eso, como ya dije, estoy traicionando a la performance porque si algo es lo que la define es la ruptura. Mucho más que el cuerpo, como elemento central, como dicen muchos performers, es la ruptura lo que la caracteriza, es estar en contra de las formas institucionalizadas, canónicas.

Con la bienal tengo dudas. Acuerdo con lo que dijo Marina Abramovic en cuanto a que ella quería difundir la performance, hacer que se conociera. Ahora todos hablan de performance como ocurrió en otra época con el *happening* y temo que como sucedió en aquella oportunidad se banalice. Ante esto lo primero que aparece es la necesidad de explicar y aclarar pero ¿qué?, lo imposible de explicar y aclarar. Para ver la variedad de interpretaciones que puede suscitar quiero presentar una lista de definiciones de performance:

- La performance ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la

FENOMENOLOGÍA DE LA ESCENA

Horacio Banega

La filosofía fenomenológica en sus diversas modulaciones se ha ocupado del objeto estético, de la experiencia estética y del sentido de la obra de arte desde el punto de vista de su recepción. Por otra parte, la práctica teatral ha sido objeto de análisis aunque se ha focalizado en su mayor parte en el punto de vista literario dramático, poniendo entre paréntesis el evento de la puesta en escena. La propuesta de este seminario consiste en una primera aproximación a la posibilidad de elaborar y diseñar una fenomenología de las artes performativas desde el punto de vista de la producción específica. En un primer momento, se propone revisar un vocabulario básico de la filosofía fenomenológica. En un segundo momento, analizar ciertos conceptos de la estética de las producciones performativas desde el punto de vista de su composición, para finalmente, en un tercer momento, aplicar los conceptos fenomenológicos al análisis y la producción de la puesta en escena y la práctica de las performances, en particular los conceptos que se refieren al espacio, tiempo y cuerpo propio en sus versiones husserliana y merleau-pontyana.



APROXIMACIONES A UNA FENOMENOLOGÍA POSIBLE DE LA PRÁCTICA ESCÉNICA¹ Por Horacio M. R. Banega

INTRODUCCIÓN

La filosofía fenomenológica, en una de sus variaciones, tiene como tema de análisis la experiencia efectivamente llevada a cabo en el mundo de sentido común o “mundo de la vida” (Lebenswelt)². La relación del sujeto con el mundo es una relación perceptiva. Se devela en la teoría fenomenológica de la percepción cuya estructura incluye componentes corporales, atencionales

- 1 Agradezco a Julia Elena Sagaseta y a Susana Tambutti por su permanente estímulo. De alguna manera las reflexiones que siguen fueron suscitadas por las enseñanzas de Juan Carlos Gené, Rubén Szuchmacher, Graciela Schuster y Emilio García Wehbi.
- 2 Respecto de la configuración de las filosofías fenomenológicas solo diré lo siguiente. Su fundador, reconocido oficialmente, es Edmund Husserl. Una primera disidencia importante sucede en 1927 con la aparición de *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger. En 1945 aparece la *Fenomenología de la Percepción* de Maurice Merleau-Ponty. De esta manera se establecen por lo menos tres corrientes importantes contemporáneamente en el interior del dominio de las filosofías fenomenológicas. En esta presentación me comprometeré con los conceptos de las fenomenologías husserliana y merleau-pontyana, dejando para futuras ampliaciones a la fenomenología heideggeriana. Respecto del uso de términos técnicos, aclararé su referencia en nota a pie. En este caso, “mundo de la vida” es el concepto que refiere al mundo de la experiencia cotidiana, en contraposición al mundo descrito por la ciencia natural. Cfr. para este tema Edmund Husserl (2008) y Roberto Walton (1993).

ITINERARIOS, ENCRUCIJADAS Y CENTROS: PERFORMANCE Y ESPACIO PÚBLICO

María Cecilia Perea

Una performance puede definirse, en líneas generales y a pesar de la simplificación que esta idea conlleva, como aquello que un artista hace, en un aquí y un ahora, que lo vuelve un acto único e irrepetible, compartido con el espectador. En el caso del espacio público, la relación con el espectador varía sustancialmente: en la calle, la performance se presenta como la acción de un artista frente a un espectador casual que, la mayoría de las veces, ni siquiera tiene claro que 'eso' que sucede ante sus ojos es un hecho artístico. En consecuencia, la memoria y el registro de este tipo de obras se presentan como una sumatoria de hechos aislados, que fueron generados en contextos diversos y por motivaciones e intereses muy disímiles entre sí. Consideramos que repensar el tema desde la perspectiva del lugar, permite comprender que, a pesar de las diferencias, se trata de una misma práctica artística. El punto de partida lo fijamos –siguiendo la propuesta de Augé– en el concepto de lugar antropológico, entendido éste como un espacio de identidad, relacional e histórico, que puede establecerse a través de tres formas geométricas básicas (la línea, la intersección de líneas y el punto de intersección) que, a su vez, se traducen en las fórmulas espaciales de itinerarios, encrucijadas y centros. Estas formas espaciales son, a su vez, tres categorías de acción que atraviesan estructuralmente todo tipo de performances presentadas en el espacio público.



PERFORMANCE Y ESPACIO PÚBLICO: EL LUGAR DEL ESPECTADOR

Por María Cecilia Perea

INTRODUCCIÓN

[...] Una calle completamente normal, excepto que estas catorce personas tienen cada una un bambú en equilibrio sobre su cabeza. Catorce bambúes que animan la situación y transforman la escena en una obra de arte y los bambúes en objetos artísticos [...] quizás un día Esther Ferrer pueda ofrecerle uno de esos bambúes si usted lo necesita como soporte para una de las plantas de su casa y mirando su begonia perfectamente mantenida gracias al bambú, quizás usted piense que ese bambú no es como otros bambúes [...] Johnson¹

¹ Consultado en www.arteleku.net (<http://arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>) fecha de consulta: 20/03/2009

ENCUENTROS A LA DERIVA

Gustavo Blázquez, Belkys Scolamieri

Este taller propone construir una experiencia de encuentros socialmente significativos capaces de crear situaciones que funcionen como cortocircuitos en el devenir cotidiano y rutinario de la ciudad a partir de los postulados estético-políticos de la Internacional Situacionista. Basándose en la técnica de la deriva, la cual será discutida durante el taller, se plantea a los participantes el desarrollo de una investigación psicogeográfica capaz de replicarse en otros contextos y ambientes. La actividad supone la construcción de una obra colectiva inacabada que permita trazar otro mapa de la trama urbana, de sus diversos afectos y efectos performativos.



LA OCURENCIA NO APROPIABLE: PRÁCTICAS DE DERIVAS

Por Gustavo Blázquez y Belkys Scolamieri

DERIVAR

La deriva es una de las estrategias metodológicas que los situacionistas pusieron a punto a fines de los años 1950. Este *procedimiento*, como lo denomina Debord (2010) consistiría en un modo específico de recorrer y conocer las ciudades. En tanto técnica, la deriva posee una serie de reglas siempre posibles de transgredir en función de los requerimientos del momento. Según la *Teoría de la deriva*, un breve texto que Debord publica en el segundo número de la revista *Internacional Situacionista* durante 1958, la deriva podía experimentarse de a una sola persona aunque era preferible realizarla en grupos de 2 ó 3 personas que compartieran un mismo estado de conciencia. La duración recomendada era de una jornada aunque menciona experiencias que duraron cerca de dos meses. El campo espacial para la deriva podía extenderse desde una ciudad y sus afueras hasta una manzana, una estación de ferrocarril, una esquina. Si bien las derivas se realizarían a pie también podría usarse un taxi y aunque las variaciones climáticas influenciaran el procedimiento no lo determinarían.

La deriva cita y transforma distintos modos de recorrer las ciudades. A diferencia del paseo y el turismo no busca la distracción. El procedimiento

LITERATURA BASURA. LABORATORIO DE PERFORMANCES ESCRITURALES

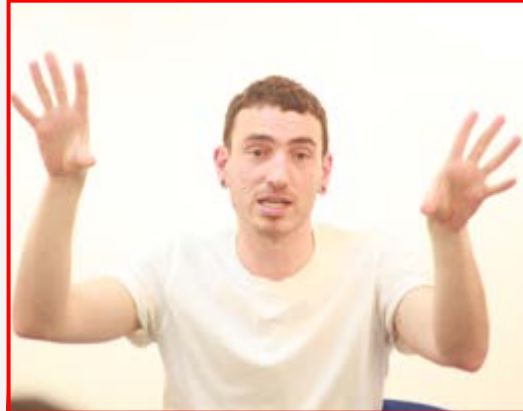
Tálata Rodríguez

Este laboratorio aborda la literatura desde el motor de búsqueda web, la papelería de reciclaje y todas las subcarpetas obsoletas de texto llevado por un principio de ecología y reutilización simbólica de los elementos ya existentes. En este reordenamiento, hay procedimientos de curaduría, selección, clasificación, edición y montaje y técnicas que son más frecuentes en la música y las artes visuales (Versión. Remix. MashUp. Traducción. Remake. Sample) que permiten figurarnos un nuevo perfil de artista y un nuevo modo de hacer en el arte. El escritor como curador es una figura enteramente libre con un caudal de texto incesante. La actualidad (mientras se debate el futuro del libro en el mercado editorial y la destrucción del lenguaje a manos del slang de la comunicación virtual) es el momento de mayor producción escritural en la historia de la humanidad: chats, mensajes de texto, mails, Twitter, WhatsApp, perfiles de redes sociales, etc. Internet es el libro más grande que jamás se haya escrito, aún sin terminar y que jamás podrá ser leído completamente. El escritor contemporáneo no se enfrenta a una página en blanco. La figura del artista-escritor como curador es también una figura que emerge y se despega de los paradigmas de originalidad y creatividad como instancias a las que hay que llegar o condiciones sine qua non para la producción artística. Estos paradigmas funcionan, en muchos casos, como filtros, estados de iluminación, casi imposibles de alcanzar, y este taller intentará recorrer los bordes de la figura del artista /escritor a través de diversos ejercicios de curaduría.



SUDANDO EL DISCURSO: CONFERENCIA PERFORMÁTICA

Aimar Pérez Galí, Diana Piazza



Apropiándome de ciertos conceptos académicos sudaré un discurso que nace de la práctica de la danza. De este modo hablaré del bailarín como sujeto de subalternidad; hablaré de cómo la formación del bailarín, que concibe el cuerpo como un cuerpo-máquina que no requiere de discurso, es uno de los principales agentes de su condición subalterna; trazaré una genealogía de la voz del bailarín; hablaré de mi cuerpo como archivo o documento vivo, de la fetichización del cuerpo del bailarín; afirmaré: mi cuerpo es mi tesis. Hablaré de cómo el discurso de la danza no se legitima desde el que la practica sino desde el que la observa y la analiza, y de las problemáticas que esto conlleva. Lanzaré la idea de que al bailar uno trae consigo a su comunidad sudorosa, pensándonos desde un nosotros. “La autoridad de la palabra de Aimar se fundamenta en el hecho de proclamar que es bailarín y de la afirmación de que su práctica, tanto física como concep-

tual, sólo se puede comprender desde la óptica de su cuerpo. O, como dice el propio artista, desde el discurso del bailarín. Del mismo que lo suda y habla. [...] lo propio de un discurso elaborado, personal, contrastado y sin concesiones. Un discurso perfectamente declamado, acompañado de pausas bien temperadas y haciendo gala de un control absoluto sobre la cadencia de un movimiento sometido al dictado de una conferencia grabada. El ejercicio previo al que se consagró el artista para poder bailarla para nosotros, sudar su discurso y dejarlo en el suelo de La Poderosa después de estamparlo sobre el algodón de su camiseta”. (Frederic Montornés - De Bautizos. 2/12/13)

BAILAR ENTRE-MEDIO DE DECIR

Por Diana Lelia Piazza

Como parte de la programación del Área Académica de la BP.15 se presentó en el Centro Cultural España de Buenos Aires el artista español Aimar Pérez Galí¹ con su obra *Sudando el Discurso*, Conferencia performática, compuesta dentro del área de conocimiento de la danza y estrenada en 2013 en La Poderosa de Barcelona.²

En los días previos a su visita a Buenos Aires, Pérez Galí envió a los organizadores de la bienal el video de la obra en *YouTube* y algunos textos que habrían servido de soporte teórico a su performance. Además del *Manifiesto*

¹ Aimar Pérez Galí (Barcelona 1982) es bailarín, performer, pedagogo e investigador. Formado en Amsterdam y Holanda actualmente desarrolla su carrera en España donde se graduó como Magister en el Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

² La Poderosa de Barcelona es un espacio de creación para la danza, dirigido por el colectivo Las Santas.

LIMINALIDADES Y COMMUNITAS PARA LLORAR LA MUERTE, PARA IMAGINAR LA VIDA

Ileana Diéguez

A partir de la noción de liminalidad planteada por Víctor Turner desplazamos la misma hacia el ámbito de las prácticas artísticas y ciudadanas para dar cuenta de ese estar más allá del arte, cuando los artistas desarrollan acciones como testimonio y gesto ciudadano, como una manera de dar forma al *pathos* de su tiempo. Interesa la noción de liminalidad para pensar los ritos fúnebres que han emergido a través del arte y de las acciones públicas de la sociedad civil, para pensar esas acciones como actos para llorar la muerte y para dar un lugar en la vida. A pesar de la muerte y el dolor, persistimos en nuestro anhelo por la digna vida. ¿Qué lugar tienen hoy las prácticas artísticas y ciudadanas para reinventarnos formas posibles desde la cuales seguir habitando el mundo?



INSCRIPCIONES DEL DOLOR. PERFORMATIVIDADES DEL DUELO Y LA RABIA **Por Ileana Diéguez**

Frente a lo que desaparece: lo que no desaparece. (...)

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos inermes sólo
viéndonos entre nosotros, viendo cómo desaparecemos uno a uno.

Sara Uribe, *Antígona González*

Escribir desde la experiencia del dolor –y no sobre el dolor de los demás– ha sido y sigue siendo la experiencia fundamental de estos últimos años. En cada palabra con la que intentamos dar cuenta de este estado del ser también nos cuestionamos el uso que hacemos de las palabras en los espacios donde nos posicionamos a través de la escritura.

Para enmarcar estas reflexiones, quisiera partir de unas pocas preguntas y precisiones. Si el sujeto y el cuerpo que somos es el lugar de lo performativo, del accionar –en la pequeña escena del arte o en la expandida escena social–, cómo asumir la urgencia de pensar y visibilizar la contingencia que

SENSIBILIDADES EMANCIPADAS. PERFORMANCE, FEMINISMO Y EL TRASTORNO POLÍTICO DE LOS CUERPOS EN EL ARTE DE AMÉRICA LATINA

Andrea Giunta, Graciela Morgade

Desde los años sesenta las prácticas performáticas pusieron en escena cuerpos que desmarcaron los cánones patriarcales que hasta entonces los había circunscripto social y culturalmente. Las performances que desarrollaron mujeres cercanas al feminismo o preocupadas tan solo por subvertir las normas de representación de los cuerpos y las subjetividades fue central en la transformación política de las sensibilidades. No se trató de ocupar espacios antes vedados sino de modificar las percepciones del cuerpo, trastornar sus representaciones e iconicidades, revelar el potencial de lo abyecto. En estos años, y vinculado a agendas que filtraban la administración sexual de los cuerpos, se produjo una de las transformaciones poéticas y políticas más radicales del siglo XX. Tal es la hipótesis que se presentará en esta conferencia considerando intervenciones realizadas entre los años sesenta y ochenta.

BIOPOLÍTICA EN EL ARTE, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Iliana Hernández García, Gabriela D'Odorico, Jorge La Ferla

El seminario trata sobre la investigación en nuevos ámbitos de la sociedad del conocimiento para desarrollar la pregunta acerca de cómo se dan las relaciones biopolíticas entre las artes, las ciencias de la complejidad y las bio-nano-info-cogno-tecnologías, a partir del análisis de documentos y obras experimentales en las cuales se plantean problemas, agenciamientos críticos e innovaciones acerca de las tensiones entre la biopolítica centrada en la dominación de los cuerpos a través de ejes de poder y la biopolítica entendida como potencia de la diversidad de formas de vida expresada en creaciones de arte y vida artificial. Se trata de una reflexión en los campos de la estética, en su relación con la ciencia y la tecnología y las esferas de la comunicación, la naturaleza y la sociedad. Nos preguntaremos acerca de la biología de lo posible, de la vida cómo podría ser, acerca de la investigación en el conjunto complejo de patrones que pueden simular o representar la vida. La dimensión filosófica de la vida en la constitución del biopoder. La biopolítica en los umbrales del arte, la filosofía y la tecnología.



BIOPOLÍTICA ARTIFICIAL, ESTÉTICA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA¹

Por Iliana Hernández García

El cruce entre mundos virtuales inmersivos y vida artificial resulta tan vasto que necesariamente nos lleva a pensar en la ampliación de límites. Es por ello que existen trabajos e investigaciones en arte y tecnología relacionados con lo que puede ocurrir de forma insospechada, con lo que no podemos predecir. El sentido y propósito de la estética cambian para dedicarse a lo imposible; aquello que era altamente improbable, o que parecía serlo, y que de pronto emerge produciendo un cambio en la epistemología y la ontología hasta ahora establecidas. La emergencia de un mundo otro, no planeada, generada

¹ Este documento es resultado de investigación del proyecto: *Creación e innovación como proceso evolutivo abierto en los mundos virtuales inmersivos* del grupo de investigación estética, habitabilidad y nuevas tecnologías del departamento de Estética de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá.

CUERPO-DISPOSITIVO TECNOLÓGICO: LÍMITES E INTERACCIONES

Gabriel Gendin

La performance como límite, los nuevos medios tecnológicos como lenguaje que desdibuja y transfigura los lenguajes tradicionales, quedando el cuerpo complejizado y despojado a la vez, como signo de los tiempos. El workshop busca generar un espacio para la reflexión y la praxis, en donde la confrontación entre la acción del cuerpo y los nuevos medios dé lugar a un ámbito de experimentación y creación. Se abordarán conceptos tales como: biopolítica, *cyborg*, bioética, transcodificación y vida artificial, entre otros, vinculado a las herramientas de transmisión, telepresencia, captura de movimiento (*gesture following*), mapping, sistemas de control, realidad aumentada y entornos virtuales. El workshop está orientado a artistas (visuales, sonoros, audiovisuales, de danza, de performance, de teatro), teóricos y críticos de las artes.

PONER EL CUERPO. PERFORMANCE Y ACCIÓN POLÍTICA EN LOS AÑOS 80 EN AMÉRICA LATINA

Ana Longoni, Malala González, Fernanda Carvajal

El seminario se propone abordar el arte de acción y la performance en Argentina y América Latina desde la década del ochenta, bajo la hipótesis de que se trata de prácticas que han tenido un papel fundamental a la hora de transformar los lenguajes poético-políticos y de ampliar los campos de acción del arte y del activismo contemporáneos. Serán consideradas una serie de prácticas que permiten pensar una relación crítica con la ciudad, desnaturalizando la noción de espacio urbano y develando las matrices de poder/saber que diagraman, segmentan y fijan los límites de lo urbano, así como también problematizan las nociones de lo público y lo privado. La estructura es en base a tres grandes ejes. Por una parte, se abordan las estrategias performativas en el movimiento de derechos humanos que, durante los años ochenta, tuvieron lugar en Chile y Argentina, ocupando el espacio público a través de la socialización de dispositivos simbólicos que transformaron la experiencia de la protesta social. En segundo lugar, se abordan una serie de estrategias poético-políticas feministas y de disidencia sexual, que trabajan mostrando que la distinción entre lo público y lo privado es una distinción política y móvil, y que la ciudad también está configurada por una serie de dispositivos que ordenan y regulan los cuerpos sexo-genéricamente. Por último, consideramos una serie de experiencias y acciones colectivas que irrumpen en la ciudad, produciendo otras formas de habitar, transitar y vincularse con el espacio urbano, que vienen a cuestionar tanto las nociones tradicionales de teatro como de política.

INSTRUCTIVO PARA NADA

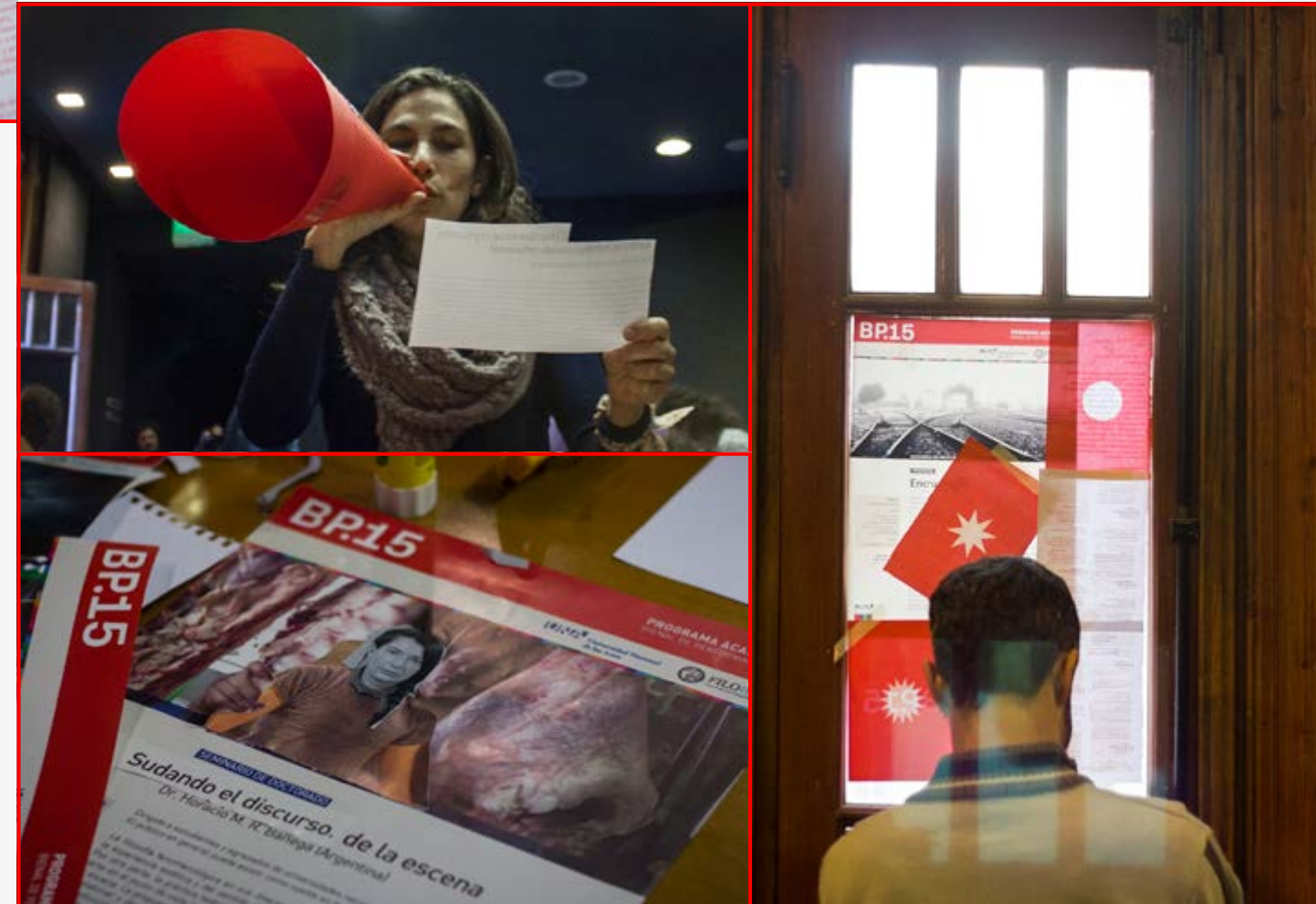
Federico Baeza, Laura Kalauz



INSTRUCTIVO PARA NADA. ALGUNOS FRAGMENTOS DE LA EXPERIENCIA **Por Federico Baeza**

En marzo de 2015 empezamos a reunirnos con Laura Kalauz para planificar una actividad que lea, critique o reflexione de algún modo sobre las condiciones materiales de la práctica de la performance en torno a la realización de BP.15. Con este objetivo convocamos a un grupo abierto de personas con la siguiente consigna:

¿De qué modo se genera valor en la Bienal de Performance 2015? ¿Cómo pensar la performance en el contexto de su institucionalización? Proponemos una investigación que interpela la bienal misma. Observamos sus dispositivos y formas de generar consenso entorno al sentido y a la práctica del arte. Vamos a encontrarnos sin reconocernos durante algunas de las actividades de la bienal y concluiremos la experiencia reflexionando y generando una eventual acción colectiva.



TODOS LOS DÍAS. EJERCICIOS ESCÉNICOS COLECTIVOS

Leandro Tartaglia



Este proyecto deriva de una experiencia anterior realizada en 2009 en el contexto de ArteBa, *Todos los días* invitó a cuatro artistas a trabajar con cuatro diarios: *Página 12*, *Clarín*, *Diario Popular* y *La Nación*. En 2009, con el tratamiento de la Ley de Medios, se hizo pública y masiva la discusión sobre los monopolios mediáticos y el rol de la prensa en general. Para esta ocasión, el formato del proyecto mutará sobre sus propias fronteras móviles transformándose en un taller en escena, donde junto con Sandra Reggiani y el GEAM (UNA), trabajaremos esta vez sobre un solo diario (*Clarín*), decisión directamente relacionada al año electoral. La instrumentación de la realidad a través de la comunicación evidencia intereses que reducen o interrumpen la posibilidad de una mirada significativa para la construcción de una ciudadanía responsable. En un escenario donde todos los días hacemos elecciones, nos preguntamos: ¿Elegimos el diario que leemos o es una costumbre? ¿Ponemos en crisis la información leída? ¿Analizamos como usuarios las secuencias de noticias que se producen en un determinado tiempo? ¿Utilizamos las oportunidades diarias que tenemos para elegir cómo informarnos? Nos interesa problematizar algunas de las certezas cotidianas en el marco de un año donde se tensará la correlación de fuerzas entre el poder económico y el poder popular. El formato taller en escena nos permite poner el foco en el análisis simbólico y material de este diario, para corporizar, visibilizar y problematizar algunas de las estrategias que se implementan y ver cómo opera la información que se produce en cada edición.



ENTREVISTA A LEANDRO TARTAGLIA

Por Sandra Reggiani y Nicolás Licera

El taller *Todos los días* que ofreciste dentro del Área Académica de la BP.15 estaba incorporado a un eje que exploraba el vínculo performance y política. ¿De qué manera se ubica este taller en tu recorrido como artista y dentro de esa relación entre performance y política?

Al trazar rápidamente un arco entre mis primeros trabajos y el taller *Todos los días* sobresale el hecho de que el primero fue una pintura y el último un taller. Veo entonces un desarrollo que comienza en el acto solitario de pintar y comunicar algo codificado en la pintura, un poco encriptado y propio del

EXCESO: CRUCE MURALÍSTICO

Marcos López

Una tarea colectiva que es un diálogo y una búsqueda a través de la superposición de identidades culturales: *La vuelta del malón* o *El despertar de la criada* son el objeto de una intervención sobre posters de museos europeos. El collage mural que puede verse como resultado final es en realidad una investigación sobre la acción misma del trabajo en equipo, una exploración sobre otras zonas del conocimiento desde esa acción, el trabajo de un fotógrafo trabajando en los márgenes conceptuales de la fotografía, indagando en la pintura, revalorizando lo figurativo. El registro de ese proceso de construcción y las implicancias del documento como forma de conservación propone la posibilidad de la acción manual como resistencia poética en la era digital.



LA MÁQUINA HÖLDERLIN. EL HOMBRE ES UN REY CUANDO SUEÑA Y UN MENDIGO CUANDO REFLEXIONA

Eli Sirlin, Gabriel Gendin

Las instalaciones artísticas cobran una fuerte presencia en los años sesenta y marcan una interesante ruptura vinculada a la concepción del espectador en tanto contemplador pasivo. Las instalaciones enfatizan la corporeidad del observador que se adentra a experimentar el espacio, ubican a los sentidos del tacto, del oído y del olfato al mismo nivel que el sentido de la vista (tradicionalmente privilegiado y en profunda relación con la Razón) y cuestionan el carácter 'cerrado' y 'objetual' de la obra de arte. A partir del supuesto de que la capacidad imaginativa supera el poder de la reflexión, la *Máquina Hölderlin* se propone como un espacio de interacción con dispositivos esceno-lumínicos, multimediales y de captación del movimiento en espacios no accesibles en el que el visitante se convierte, sin proponérselo directamente, en un interactor-performático. A través de estos dispositivos de estimulación sensorial, Eli Sirlin y Gabriel Gendin (quienes vienen experimentando desde sus profesiones con diversos formatos) buscan poner en conflicto el lugar que ocupa el espectador dentro del arte actual y descentrar a la Razón como la principal rectora de sentido. De esta forma, las experiencias *nonsense*, las asociaciones libres, los recorridos no-lineales, devienen formas de interrumpir la reflexión y despertar la imaginación a partir de las mediaciones tecnológicas y de las sensaciones inmediatas.



(SÍN)toma de posesión: rompeRformas del archivo-caribe

José Rafael Álvarez Colón

(SÍN)toma de posesión es un ejercicio de apropiación de materiales artísticos de cinco artistas de las décadas de los 70, 80 y 90, pertenecientes al acervo cultural de performers puertorriqueños. Serán seleccionadas diez personas para participar del workshop, a las cuales se les asignará uno de los artistas, y con quien iniciarán una comunicación a la distancia en las semanas previas al workshop. Los artistas puertorriqueños convocados son Nelson Rivera, Viveca Vázquez, Teresa Hernández, Karen Langevin y Bernant Tort. El diálogo previo al comienzo del workshop tendrá como objetivo estudiar e investigar una obra y el material publicado sobre el artista puertorriqueño que les fue asignado. Los participantes recibirán consignas que seguirán en función de articular una propuesta para la re-visitación de la obra estipulada. Una vez que comience el taller, se establecerá un plan de trabajo que combinará ejercicios de creación y de re-formulación de archivos y, junto con ejercicios vía Skype, se planificará la re-visitación y re-formulación de los documentos, registros, textos y conceptos estudiados. El cuerpo, en relación al registro de performances, audios, fragmentos de video, entrevistas y textos, funcionará como operador y re-articulador del aparato tecnológico, permitiendo así distintos actos de resistencia y a la vez sublevación en la acción de recordar, descubrir, y destruir enunciados artísticos.



[SIN]toma de posesión: EL ARCHIVO-CARIBE Y OTROS MOVIMIENTOS

Por José Rafael Álvarez Colón (Pepe Álvarez)

Este artículo responde a las reflexiones que surgieron luego de haber presentado la conferencia-performance *Land(e)scape* como parte del eje *Encrucijadas* en el marco del Área Académica de la BP.15. La performance reunió algunas piezas de mi repertorio para compartir los cruces y convergencias entre la práctica y la teoría, tarea que mi trabajo ha articulado a través de metodologías de pensamiento-creación. Para *Land(e)scape* destaqué piezas en las que exploré la economía de lo efímero en la performance y su documentación historiográfica. Hace cinco años vengo creando proyectos artístico-investigativos relacionados con la historia de la performance y la danza experimental en Puerto Rico entre las décadas del 70, 80 y 90. Aquí sólo me concentraré en los tres proyectos que comprenden la primera fase de una investigación más grande y ambiciosa que apenas estoy confabulando. Estos proyectos se entienden como plataformas de activación y reformulación de archivos de performance que tomaron lugar, primero en Puerto Rico

LAND-E-SCAPE. CONFERENCIA-PERFORMANCE

José Rafael Álvarez Colón

Performance autobiográfico basado en tres conceptos escénicos de mi repertorio. Las narraciones y los gestos corporales –en contacto directo con el espectador– dialogarán con entrevistas y piezas de video que surgen de mi experiencia en contextos comunitarios. Con ellos articularé un ‘no lugar’ nacional, cuyo malestar resuelvo en el intento de habitar ideas individuales y colectivas. Mi cuerpo-casa convoca otros cuerpos que sobreviven distintos estados de desamparo social y político en la isla. No pretendo ser portavoz, sino que articulo manifestaciones poéticas que transitan entre el dolor y el humor que desde mi cuerpo ‘sin lugar’ intento habitar.



LA MARGINALIDAD DESCENTRADA COMO RESISTENCIA CREATIVA

Ricardo Seïça Salgado, Ana Longoni

Los esfuerzos por romper con las formas tradicionales en el teatro están íntimamente vinculados con el deseo de cambiar la sociedad. Por esto, la actividad experimental es una forma de declaración política en las artes y para la vida. Las nuevas formas de expresión artística conllevan actitudes de crítica social que son inseparables de la vida y promueven nuevos proyectos de alternativas sociales y/o mundos posibles. El punto de partida es una situación de vida extrema bajo el régimen dictatorial (durante los sesenta en Portugal). Buscamos reflexionar sobre la conexión entre las investigaciones sobre nuevas metodologías teatrales y la producción de modelos de resistencia alternativos que puedan favorecer la emancipación sociocultural. Sabemos que el juego dramático es el fondo de los procesos teatrales. Si la reinención de estos procesos teatrales es el disparador para la posibilidad de una vanguardia artística, creemos que el juego dramático es la base de este trabajo. La investigación dentro de estos nuevos procedimientos está vinculada a una actitud que habilita la experimentación con nuevas formas de juego. Consideramos que esto se relaciona a su vez con el contexto sociopolítico que abarca el territorio donde se realiza dicha experimentación. La pregunta es cómo se da este proceso. La conferencia tomará el trabajo artístico de Víctor García y Juan Carlos Uviedo durante su paso por Portugal, para dar respuesta a estos complejos interrogantes.

LA MARGINALIDAD DESCENTRADA COMO RESISTENCIA CREATIVA
(EL PASO POR PORTUGAL DE VÍCTOR GARCÍA Y JUAN CARLOS UVIEDO)**Por Ricardo Seïça Salgado**

(CRIA - UM, Centro en Rede de Investigación en Antropología)

UNA RESISTENCIA DE EXCEPCIÓN AL ESTADO DE EXCEPCIÓN

El CITAC (Círculo de Iniciación Teatral de la Academia de Coimbra) es un grupo de teatro universitario nacido en 1956 en la ciudad de Coimbra, Portugal, donde se encuentra una de las universidades más antiguas del mundo. Hasta 1974, cuando se produjo la revolución democrática en Portugal, se vivió bajo un gobierno dictatorial o gobierno de un solo partido, conservador y cada vez más policial, el Nuevo Estado (desde 1933). Enmascarado en una democracia, era un 'estado de excepción' (Agamben 1998; 2005) en el cual la suspensión de la norma da lugar a la fuerza y diseminación de micro-legislaciones que tienden a hacer la exclusión normalizada. El estado de excepción se disfraza en la suspensión provisional de los derechos para proteger el orden jurídico, para garantizar la ciudadanía, para salvaguardar la libertad de los mercados. Es una estrategia de uso frecuente en las democracias de hoy para cercenar los derechos individuales.

En el teatro, la vigilancia se realizaba a través de la censura que constaba de dos momentos: primero, antes de presentar un espectáculo se debía mostrar el texto dramático escrito y, segundo, al final del proceso de creación teatral los censores asistían al ensayo general. Sin este procedimiento no se podía estrenar. En cualquiera de estos momentos, los censores podían eliminar fragmentos, escenas enteras o incluso todo el espectáculo. Hacer teatro con esta vigilancia, con posibles repercusiones individuales (*ibid.*) era

OBRAR CON LA INCERTIDUMBRE: LA COLECCIÓN 49 NORD 6 EST DEL FRAC LORRAINE

Béatrice Josse, Andrea Giunta

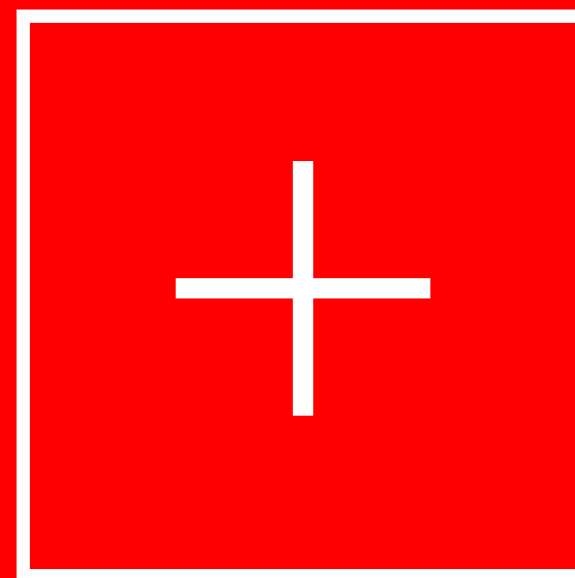
La adquisición de obras inmateriales y protocolares, a menudo vinculadas a lo femenino, ha hecho de la colección del Frac Lorraine una referencia internacional ampliamente difundida en Europa y América del Sur. Esta colección se presenta como un espacio de reflexión sobre el acto mismo de coleccionar, en torno a cuyos límites se propone experimentar. En la afirmación “Obrar con la incertidumbre” resuena la hipótesis del anuncio de una deflagración restringida (en el mismo sentido en que Mallarmé entendía la acción restringida). De este modo, la invención de puntos de vista inversos, la celebración de la invisibilidad y la sensorialidad, y la reivindicación de la desaparición, son algunos de los preceptos que permiten incluir formas de arte vivo en una colección hasta entonces pensada exclusivamente desde un punto de vista material. Se podría pensar que la propuesta de abrir una colección a las prácticas de la performance y del protocolo podría constituir un riesgo para la misma. Por el contrario, conduce, producto de un encadenamiento virtuoso, hacia nuevos interrogantes, especialmente en lo que respecta al lugar de las minorías (como las mujeres, los artistas no-occidentales), a los procesos de creación de valor de los bienes artísticos y, en general, al etnocentrismo implicado en la práctica de la ‘coleccionitis aguda’. ¿Podría entonces considerarse a la performance, a raíz de sus efectos colaterales, como una suerte de bomba de tiempo, una señal de alerta para las instituciones museísticas, teatrales, coreográficas y hasta etnográficas? ¿La performance sería el síntoma de un cambio de paradigma? ¿De qué tipo? ¿Cómo es posible que formas efímeras e invisibles, a priori ni negociables ni transmisibles, puedan inmiscuirse en un sistema que parece funcionar tan eficazmente? ¿Qué significa para una institución pública adoptar una orientación ‘anti-ostentosa’?

EXTENDING A HAND: LIVENESS, DOCUMENTATION, LABOR AND DURATION

Rebecca Schneider, Horacio Banega

Este ciclo de tres conferencias trata uno de los conceptos fundamentales en la teoría de la performance: la documentación. Problematicando la idea de que la performance desaparece mientras que el documento permanece, abordaremos la pregunta temporal por la duración. Si la performance se entiende ahora como un modo de preservación, ¿cómo se modifica nuestro entendimiento respecto de aquello que permanece? ¿Es lo vivo en sí mismo un tipo de ruina? Si los documentos se tienen a mano para re-montar o re-actuar acciones históricas desde la performance, ¿son las manos (o los ojos, o las orejas), una extensión del documento? ¿O son los documentos una extensión de las manos? En tal caso, ¿cuál sería el alcance de esta extensión y cuán confiable sería ese alcance? Una revisión de los límites de aquello denominado ‘vivo’ puede provocar una revisión de los límites de aquello denominado ‘humano’. Consideraré ejemplos en un amplio espectro temporal refiriéndome no solamente al arte contemporáneo basado en la performance sino también al arte rupestre del Paleolítico. ¿Cuánto dura lo vivo? ¿Cuán vivos están los muertos? ¿Y por qué están surgiendo estas preguntas ahora?

- Día 1** Thinking about document and reenactment.
[Pensando en documentos y reconstrucción.]
- Día 2** Liveness and Duration: the Animate and the Inanimate in Old and New Materialisms.
[Lo vivo y la duración. Lo animado y lo inanimado en los viejos y nuevos Materialismos.]
- Día 3** Gesture, Repetition and the Interval: Minor Breaks between Art, Theatre, Opera and (manual) Labor.
[Gesto, repetición e intervalo: Rupturas menores entre arte, teatro, ópera y labor (manual).]





ese sentido lo que quería decir es que más que hablar de una post-disciplinariedad o de una trans-disciplinariedad, creo que lo que hoy aparece son anti-disciplinariedades. Eso tiene que ver con la cuestión que convoca a esta bienal, que es la Performance. En este sentido sí que podemos pensar entonces en un 'después', porque a través de los tiempos hubo diferentes formas de organizar el campo del saber, que tenían que ver por supuesto, como siempre, con el poder. Y en este momento también tiene que ver con el poder, pero con un sentido diferente y de una manera que me parece no había ocurrido antes, en relación a la velocidad y a la transformación de la respuesta. A partir de esto creo que podemos empezar a hablar, más que de disciplina, de lo que nos convoca, que es el problema de la performance y todas las contradicciones que implica la propia denominación o el nombre 'performance'. En el mismo sentido también quiero hacer un elogio de la contradicción, porque estoy muy cansada de que la gente me pregunte si no es contradictorio estudiar artes en la universidad, hacer una institucionalización del arte. Y sí claro, es contradictorio. ¿Es contradictorio ser artista y ser burgués? Sí claro, es contradictorio. ¿Es contradictorio ser mujer y tener poder? Sí, claro es contradictorio. ¿Es contradictorio lo de ser y no ser? Sí claro, es contradictorio. ¿Es contradictoria la metáfora? Por suerte, es contradictoria. Así que quiero decirles que todo esto es una contradicción terrible. ¿Por qué la performance como eje? ¿Por qué es importante la institución en relación a la performance? y luego la cuestión del público, de la co-autoría, una necesaria participación dentro del proceso de producción de valor mismo. Sobre estas tres cosas les pregunto a ustedes, ¿que piensan? Y a Ricardo.



Yo quiero tomar algunas de las cosas que dijo Sandra. Vamos a ir armando este diálogo, creemos el diálogo y que se amplíe con la participación de todos, porque esa es la intención, devolverlo hasta donde podamos, porque como también somos académicos nos cuesta a veces lo performático. Aunque hay que decir que el acto del docente es un acto performático. Y también las instituciones construyen actos performativos. Cuando pensamos si la performance es política, o si lo político es performático, debíamos pensar también si lo académico no es performático a partir de los actos de repetición como se configuran las instituciones. A mí me toca la responsabilidad desde hace tres años y medio de ser director de la carrera de Artes, y he comenzado una nueva gestión así que tengo dos años más y creo que ahí sí se termina mi lugar como director de la carrera. Yo siempre señalo que soy medio extraño, que siempre me ubico también de forma extraña en el lugar institucional, un tanto *outsider* de los espacios donde estoy. En ese punto, igual que Sandra, en el que nos toca participar no sólo del campo teórico sino también del práctico; no siempre ocurre esto. Desde ese lugar debo decir que soy bastante crítico con la institución en la que me toca la responsabilidad de llevar a cabo la dirección. Hay algo acerca del siglo XIX, como decía Sandra, en las disciplinas artísticas. En mi caso el propio ámbito de la facultad de Filosofía y Letras, y el



propio ámbito de la carrera de Artes, me producen cierto malestar. Hasta hace poco yo decía que estaba dirigiendo una carrera del siglo XIX, una carrera que incluso había modificado sus planes de estudio en la década del ochenta, en el año 1985, en el espacio democrático. Pero entre el año 1985 y el año 2015 han pasado 30 años, y hay un abismo. Es cierto que se recuperaron muchísimas instancias que tienen que ver con los planteos democráticos, y cuando uno piensa lo performático, piensa en un primer punto que es la relación con el espacio público, la relación con el cuerpo. Y esos fueron elementos transformadores en la Argentina de la vuelta a la democracia. Pero en el momento en el cual se armaron los planes de estudio de la carrera de Artes estábamos en tiempos todavía analógicos. Y hoy han pasado treinta años. Todavía entendíamos las consecuencias de una revolución industrial del siglo XIX; todavía hablábamos de otra configuración del espacio, otra configuración del tiempo; fue una novedad en esa década que se creara la carrera de Artes y dejara de ser Historia de las Artes. Lo novedoso era establecer categorías claras, fijas, plantear nuevas disciplinas pertinentes para pensar el arte. Se hablaba entonces de una sociología del arte, de una antropología del arte, de una psicología del arte; aparecían conceptos como artes combinadas. Y se decía: 'se va a hablar del teatro desde una perspectiva escénica y no de texto-dramático'. Aparece el cine como elemento novedoso en el campo de estudio. Hoy pienso que sí hay que repensar el concepto de arte, creo que el presente nos permite volver a retomarlo y tal vez hacer un salto del siglo XIX al siglo XXI. Porque hoy el arte obliga a ser repensado desde un lugar absolutamente distinto, desde un lugar donde obliga a un diálogo de cierta hibridación entre todos los campos artísticos. Yo me acuerdo que en los años ochenta había una nueva mirada, que se ampliaba. Hoy la mirada está fragmentada, atravesada, múltiple, diversa. Uno puede decir que los pensamientos son más débiles pero están inmersos en una multiplicidad de saberes y de incorporación de formas de reflejar el mundo. Y es algo que a veces en el campo académico no se manifiesta. Esto me lleva a pensar una situación. El año pasado estaba en un seminario de cine latinoamericano que dictaba María Valdez. Me había comprado el libro *Performance* de Diana Taylor. En el medio de la clase empecé, como un acto performático, a abrir el libro mientras María hablaba de los saberes epistemológicos, problemas del lenguaje, etc. Yo abría la página y decía: 'Diana Taylor dice tal concepto'. Creo que esto tiene que ver con la performance: no aceptar la normativa existente, no quedarnos en la certeza de los espacios seguros, volverlos absolutamente conflictivos. Y las instituciones tratan de pensar que estamos en espacio seguro y esto es lo peor que nos puede ocurrir. Este es uno de los puntos sobre los cuales deberíamos trabajar, poner en conflictividad. Y el otro gran problema, y pienso de nuevo en Diana Taylor porque me quedó un concepto que ella utiliza, es el de la idea de sospecha cuando habla de la relación con los ámbitos académicos, la sospecha que hay por parte del ámbito artístico, o de los activistas de la artística en relación a lo académico y de los académicos en relación a los otros. Esta idea de sospecharse mutuamente.



Me parece que también es un aspecto para poder reflexionar dentro de esta bienal. Cuando leí el programa yo también me decía: estamos en un lugar, colocados dentro del programa de la BP.15, pero tenemos otra dimensión. Hay algo que me hace ruido, que no se nota, no hay una integración completa y real, la sospecha se siente. Es ese síntoma que está presente, que está bien que se evidencie. La bienal nos muestra en ese lugar de frontera, no como un punto de separación sino como un punto de encuentro. A mí siempre me gusto el concepto de frontera, porque la frontera es rica, es híbrida, la frontera es política, la frontera nos hace, creo, mejor.



Retomo. En primer lugar, aparte del elogio de la contradicción, voy a hacer el elogio de Tambutti, porque sobre este último aspecto que señalaba Manetti hay una responsable, hay una autora. La bienal venía escuetamente acompañada del área académica. La convocaron a Susana Tambutti y lo escueto se transformó en una bienal paralela donde, además de todo lo académico, aparecen otras cuestiones: workshops, seminarios de doctorado, actividades de todo tipo, todas performáticas, hechas por artistas o por profesores, o por estudiantes puso a todo el mundo a participar. Tiene que ver con que la hegemonía cultural trabaja y la contra hegemonía cultural también trabaja. Es el elogio de la contradicción en las academias; tenemos este doble perfil, el de conservar y el de transformar, y en el arte este aspecto se intensifica un poco más. Quiero tomar lo que decía Ricardo respecto de la repetición, remitiendo a un texto de Paul Ricoeur que a mí me parece muy importante, *Memoria, historia y olvido*, en el que habla de la memoria en varios aspectos. Uno de los aspectos tiene que ver con la incorporación en el relato, con el registro. En ese sentido las instituciones son fundamentales, cualquier institución pero la academia es una institución muy importante; es la que toma, la que legitima, la que registra y, si bien es cierto que la performance tiene más efecto en su primera aparición, cuando genera más reacción, cuando se ve mayor resistencia y donde de alguna manera se transforma en un acontecimiento, sólo puede ser valorada a partir de que alguien, algunos, la registren y la incorporen dentro de lo que es el discurso social. En ese sentido la academia, como siempre, cumple su doble función: la de mantener y conservar las tradiciones académicas y, al mismo tiempo, la de poner en crisis, discutir lo que está establecido, la función de verdad establecida, para poder generar una novedad, un saber, un descubrimiento o un conocimiento, como lo quieran llamar. Yo lo llamo producción de conocimiento. En relación a los modelos académicos que nosotros dos representamos, diferentes instituciones pero que ambos conocemos, porque yo soy docente de la UBA y Ricardo es docente de la UNA. Compartimos ese doble carácter, el de ser autoridades y docentes de la otra institución y de la misma institución. Esto me parece interesante, lo que se plantea institucionalmente. La facultad de Filosofía y Letras de la UBA se ocupa de pensar, teorizar y criticar las producciones sin las cuales no podría existir. La UNA además de producir arte



y talleres que enseñen a los artistas a actuar, a hacer música, pintar, etc., puede, tiene, la capacidad de producir conocimiento en el sentido más amplio de la producción artística, académica, intelectual, teórica, crítica, etc. Está presente aquí parte del equipo de Crítica de Artes, que por supuesto son grandes académicos, legitimados académicos. Apareció la primera posibilidad en la que la UNA, la institución universitaria, además de formar artistas, podía pensar, y producir conocimiento teórico. Lo que quiero expresar es algo parecido a lo que muestra la bienal, que todavía dentro de la UNA seguimos teniendo el departamento de esto, el departamento de lo otro, el área de esto, el área de lo otro, el área de más allá. Me parece que esto hoy es un disparate, que esta estructura (ahora estoy hablando como académica) que conserva tradiciones del siglo XIX, es una ridiculez. Claro que no la podemos cambiar de un día para el otro, porque existen personas, sujetos, que producen ahí dentro. Entonces lo único que nos queda dentro de la universidad es crear instancias que permitan, desde la institución, pensarnos. Por ejemplo, Crítica de Artes crea la carrera de Curaduría, que entra en relación con todos los departamentos, y es la primera vez en la que un área académica empieza a producir y a incorporar la producción artística, cultural y de gestión. Los otros departamentos se cruzan en algunos posgrados o en algunas actividades y empiezan a trabajar en la producción de documentos, escrituras. En ese sentido me parece que también somos una institución performática, igual que Artes, con la diferencia de que nosotros a veces podemos cambiar un poco más rápido que Filosofía y Letras, porque Filosofía y Letras está en la UBA, tiene ciento veinte años y un sello muy pesado.



Sí, eso a veces genera complicaciones con respecto a la teoría y a la praxis. Uno de los problemas tiene que ver con la noción de cuerpo. Pareciera que uno de los problemas graves dentro de la facultad de Filosofía y Letras es el problema de la vinculación con el cuerpo.



Y nosotros con el cerebro...



Claro, como una disociación. Me parece justamente que hay que recuperar los elementos lúdicos. A veces, cuando se piensa el problema de la teoría, es que llega a ser un sistema absolutamente meta discursivo, teoría que reflexiona sobre teoría, olvidándose del objeto. Y ese es uno de los graves problemas que tenemos dentro del ámbito académico, sobre todo dentro de un espacio como la facultad de Filosofía y Letras. Hay hasta cierto temor de convivir con el afuera, hay algo que ha provocado un ahogarse hacia adentro. Ahogarse con determinados desarrollos académicos, como el miedo a contaminarse con el cuerpo. Es un punto que habría que revisar, y creo que nosotros tenemos la responsabilidad, como carrera de arte, de revisarlo. Un magma tan autorreferencial, absolutamente narcisista, también en la construcción. Muchas veces se cree que estamos trabajando en pos de lo que está



aconteciendo, pero en realidad estamos trabajando en pos de lo que nos acontece hacia adentro y no hacia el afuera. Hay un tema que también se menciona mucho en los últimos tiempos, y a veces me parece que habría que revisar la palabra, y es el concepto de acción. Se negó a algunos investigadores por trabajar con investigación-acción, por entender que la investigación-acción no era un campo de la investigación. Este es un problema grave en cuestiones performáticas y de las artes, donde la acción es una acción concreta.



Y la palabra no es acción.



Exactamente.



La palabra no es acción para el artista de cuerpo. Y para el que acciona, la acción no es discurso, no hay estructura, no hay discurso. Hay un montón de prejuicios sobre eso, en Filosofía y Letras de un lado y en la UNA del otro, aparecen todo el tiempo estas cuestiones.



Hay una palabra que mencionó Sandra que me parece clave, la noción de prejuicio. El prejuicio es también ese punto con el otro. Y justamente una de las claves de la performance es que está estableciendo el punto de encuentro con el otro.



Un punto además que, de cero, es anti disciplinario, impide que uno se sienta seguro en el punto de encuentro. Uno sabe que en una performance va a encontrarse con una situación que lo va a afectar, yo digo “estupidizar”, pero por estupor, por el asombro que genera, básicamente porque aparece la situación de lo inesperado, lo absolutamente inesperado. Cuanto más inesperado sea el acontecimiento, la situación, la acción, primero más paralizante, y luego más diferente va a ser la reacción.



Y también más rico el pensamiento que te puede generar después. A veces hay miedo a lo inesperado. Lo inesperado forma parte del campo de las artes porque en esa instancia hay algo que tiene que ser superador. La teoría fue posible, en buena medida, porque antes hubo una producción práctica. No hubiera existido la poética aristotélica si no hubiese aparecido el teatro griego antes. Un punto clave para entender desde ahí hacia acá todo ese recorrido y ese diálogo. Esa instancia debería ser mucho más fluida. Quiero señalar algo: revisando el programa del área artística veo que está presente lo europeo y está ausente lo latinoamericano. Todavía hay una concepción de lo performático ligada a un pensamiento egocentrista. Y es interesante que esto no sucede en el área académica; lo académico está atravesado por lo iberoamericano, digo iberoamericano porque aparece también lo español. Hay que revisar nuestra producción artística latinoamericana e iberoamericana, que también tiene una



historia. Cuando Sandra señalaba la presencia de lo político, no es casual que para pensar la cuestión performática comencemos a vincular los acontecimientos que van de madres a hijos, abuelas, a miles de instancias que se debatían justamente en esa instancia performática y el uso del espacio público en los 80, instalándolo también desde un lugar de resistencia.



Transferencia y entrecruzamiento con distintos aspectos de las prácticas sociales, como la economía, como la relación con la política, que son obvias, no las vamos a mencionar. Pero hay muchas más, de género o de resistencia, relaciones impactantes y muy necesarias. Hay una nueva denominación, ‘capitalismo artístico’, que tiene que ver justamente con el valor estético como valor agregado, dentro de lo que sería la producción del mercado. No estoy hablando de nada simbólico, es nada más y nada menos que ‘lo simbólico’ ligado al dinero. Esas relaciones que básicamente tienen que ver con la industria, la tecnología, el marketing, el diseño, la publicidad, con la industria del entretenimiento, todas esas prácticas y praxis están cruzadas por lo estético como uno de los valores fundamentales. Es más importante cambiar el envase que el contenido del paquete de sopa, de champú, de laxantes, cuestiones que están analizadas por múltiples teóricos. Un tema que tocamos en la carrera de Artes, en cruce con Yamila Volnovich, es que existe un riesgo en la industria y en las carreras de formación y producción ligadas a la economía, y es que se lleven la utilidad de la ‘profesión artista’, dejando a los artistas el divino lugar de hacer algo que ya pasó de moda y que no tiene ningún otro valor más que la auto contemplación. Es un poco lo que decía Ricardo, tenemos que estar atentos. En ese sentido la performance nos ayuda a estar atentos, nos obliga a estar en presente, presente continuo, presente acelerado en realidad y con la necesidad de reaccionar políticamente porque además, si el arte tuvo siempre como condición política fundamental reaccionar ante la hegemonía cultural, y la hegemonía cultural para sobrevivir lo que hace es cambiar rápidamente, ¿qué debería hacer el arte? No puede quedarse quieto ni un segundo si quiere contrarrestar o transformarse en una cultura contra hegemónica, si es que estamos de acuerdo con esa posición del arte. Por otro lado, aparece una nueva contradicción de esta época, y que tiene que ver con la performance. Habrán visto las publicidades de Marina Abramovic con *Adidas* ¿qué es esto? Basta de decir que el artista no puede vivir de lo que hace, que no puede ser un profesional, que si hace eso es un traidor, leí cosas de ese estilo en *facebook*. La verdad es que me preocupa tener que mentir. Primero, porque nadie que esté legitimado culturalmente como Marina Abramovic, que no es que la legitima *Adidas*, *Adidas* le paga para que haga una publicidad porque mucha gente la ve y va a comprar las zapatillas porque ella está, igual que pasa con los futbolistas y otros. Eso no significa que esté negociando con el mercado. Ella hace una performance y el mercado le paga para mostrarla, como hace un autor de literatura que publica el libro en una editorial, como hace un músico que toca y le pagan por estar en una orquesta estable, como hace un artista visual



cuando vende obra. ¿Sino, qué somos? Todos prostitutas. Si vendemos una obra, cobramos una entrada en el teatro o vendemos una performance para una publicidad, ¿no servimos como artistas? A mí ese tipo de argumento me parece un prejuicio repugnante, que hace que nos exploten a todos los que nos dedicamos al arte y a las industrias culturales. Creo que a esos teóricos que insisten con la traición, y también a los artistas que insisten con la traición de vender la obra como mercancía, hay que contestarles performáticamente, porque es la performance la que puede rápidamente decir 'nosotros tenemos no sólo el derecho, sino el deber de producir valor'. Y si hoy el valor es el valor económico, veremos cómo hacemos para producirlo sin dejar de producir arte, haciendo prevalecer la cuestión poética por sobre las otras cuestiones que son simplemente de intercambio económico. Hoy hablé de lo mismo en el Consejo Superior de la UNA, porque estoy cansada de escuchar que no se pueden vender entradas, ¿cómo que no se pueden vender entradas, de qué vamos a vivir todos nosotros? Y en realidad ¿qué hacemos luego? Nos vamos a trabajar a la empresa *Knorr* para diseñar sobrecitos, y no lo decimos. Pero tengo un taller en el que armo lo que quiero. Los actores van todos a hacer monerías a las publicidades, yo los veo todo el tiempo a mis alumnos en los afiches publicitarios de seguros de esto, de lo otro. Pero después son todos actores de estilo muy *free*, como si fuera un espanto que en la misma persona se permita la convivencia de dos actividades tan contradictorias. Bueno, basta de todo esto, es una pavada decir que la contradicción es mala, es la misma pavada que hablar ahora de disciplinas y ver si la performance es más del teatro que de la pintura, que del happening... La performance, justamente, se opone a la determinación disciplinar. Es anti disciplinar, esa es su impronta más importante. Tenemos que oponernos a decir que la contradicción es algo terrible. Marina Abramovic es contradictoria manifiesta. Menos mal, porque si no, no sería una artista. Manetti comenzó dando clases en traje y zapatillas blancas. ¿Y saben qué daba en las clases de semiótica en los años 90? Daba Armando Bo como cine de autor. Todos daban Godard y él daba Armando Bo. Nosotros siempre nos juntábamos para molestar. Algo habremos hecho mal porque terminamos como autoridades.



Yo creo que hoy ni siquiera debiéramos plantearnos si el artista tiene que ser profesional. El artista es profesional. Ese es un punto que en un espacio como la UNA, y ahora hablo como profesor de la UNA, ese es el punto de arranque. Porque en definitiva vamos a la universidad porque hay una instancia que estamos buscando legitimar, entendemos el espacio de profesionalización que tiene que tener. Además vivimos en determinada realidad y volvemos del siglo XIX hasta acá, donde podemos reinventar un montón de cosas, podemos generar tensiones desde adentro. Pero tampoco podemos negar lo que acontece. En definitiva la base de la construcción misma del sujeto, no solamente del artista, es la contradicción. Porque somos sujetos que tenemos deseos y ese deseo es lo que aparece como elemento



desafiante frente a cualquier norma. Y es también lo que ha permitido cambios, transformaciones. Muchas situaciones cambiaron tal vez por los actos performáticos, por los riesgos y por las tensiones dentro del sistema. Y estoy hablando de cambios que tienen que ver...



con la política.



la política cambió. Podemos referirnos a elementos que se transformaron en leyes, cuestiones que antes eran impensables. Entonces qué mejor que pensar que el lugar del artista es colocarse en determinados espacios y tensionarlos y transformarlos. Realmente hubo desde las diferentes disciplinas artísticas de producción cultural determinados acontecimientos. Pero no se hizo sólo desde afuera, hay que hacerlo desde adentro. A veces es lo más difícil, hacerlo desde adentro.



No, es lo único difícil, porque desde afuera no se hace nada.



Claro. Hay que animarse desde adentro a provocar las modificaciones. Y lo interesante es que aquello que era algo que estaba fuera de la norma, que iba en contra de la norma, en un momento se volvía norma. Lo que ocurre es que cuando se vuelve norma, a uno le empieza a molestar que sea norma. Por suerte fluye el deseo y nos sigue provocando, y es lo que hace que estemos hoy sentados acá.



A mí me encantaría escucharlos a ellos, porque la verdad, me empecé a aturdir, de mí misma.

P

[Julia Sagaseta]: Lo más importante que provoca la performance entre todas las líneas artísticas es romper los límites. Y pensaba en la maestría que dirijo en el departamento de Artes Dramáticas de la UNA, que la presentamos como maestría profesional, porque el año pasado cuando la presentamos como maestría académica nos recomendaron que la presentáramos como profesional porque no tenía nivel académico. Señalo entonces cómo las instituciones educativas altas, en este caso la CONEAU (Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria), todavía no reconoce las artes. Por ejemplo, una de las cosas que nos proponían para ser aceptada como maestría académica era que sacáramos los talleres. ¿Cómo voy a estudiar arte si no hago arte? El dictamen era gracioso: no aceptaban que se llamara *Maestría en Performance* porque la palabra 'performance' no está aceptada en el Diccionario de la Real Academia Española. En Europa no existe la maestría académica, todas son profesionales. Inauguramos la maestría profesional en la Argentina con una maestría en performance. La conceptualización que hacíamos no podía ser entendida por la Academia, por la academia tradicional.

Apertura



Los evaluadores más conservadores.



[JS]: No todos los evaluadores eran tan tradicionales, algunos venían del arte.



No, me refiero a la Institución CONEAU.



[JS]: Es la institución.



De todos modos no estamos en el mismo lugar para protestar contra la CONEAU como en otro momento. Hoy la CONEAU está constituida por académicos de gran trayectoria en la gestión o en la investigación, etc.



[JS]: Estoy refiriéndome a la academia en general, a la que le cuesta aceptar lo atípico.



Julia tiene razón. Cuando digo: ‘quiero estar en innovación tecnológica en el programa que para ello armó el sistema universitario, me dicen: ‘no, vos sos de artes’. ¿Y qué es innovar? Nadie está más cerca de la innovación que los artistas. Es más, ahora lo llaman innovación. Para nosotros es crear, imaginar, metaforizar. ¿Quieren un nuevo diseño de lamparita? Bueno, llamen a alguien de artes, se los diseña en cinco segundos. Y es así, porque finalmente el que diseña eso es a un artista controlado por un ingeniero. Un empresario no toma un artista, lo llama diseñador. Pero el diseñador tuvo que aprender a pintar, a dibujar, muchísimas cosas para poder ser un diseñador. Son pequeñas trampas culturales que heredamos del siglo XIX.



[Diana Zuik]: Buenas tardes soy Diana Zuik ¿Ustedes no consideran que esa suerte de disolución de fronteras entre las disciplinas artísticas, que yo denominaría lenguajes artísticos, no estaría respondiendo de alguna manera a la pérdida de vigencia de ese principio de identidad y de no contradicción que viene del positivismo en adelante?



Yo creo que sí. En el siglo V a. C. el artista pasa a estar fuera de la esfera de producción del conocimiento y, por el contrario, se transforma en un obstáculo. Y hubo momentos diferentes, como el Renacimiento. Me parece que ahora estamos respondiendo a las formas de un siglo XIX en el presente, que todavía hoy nos dice ‘qué horror cómo se contradice cuando habla’ o ‘qué horror, no se puede definir, no está clasificado’. Incluso el género tiene que definirse. Yo estoy en contra de la definición, estoy en contra del matrimonio igualitario, sólo porque estoy en contra del matrimonio. Estoy en contra de la identidad sexual definida, me parece horrible que la gente esté obligada a definirse, me parece que es el siglo XIX.



Siempre le terminamos dando un nombre a algo, una denominación. Y en el mismo momento en el cual lo estamos nombrando, lo estamos poniendo en cuestionamiento.



[DZ]: Como autoridades de la academia, ¿debemos creer en las palabras de ustedes? ¿No les creemos?



Por mi parte no me hago cargo del cumplimiento pragmático de mi construcción subjetiva. Pero la autoridad, no es una construcción subjetiva, es una construcción social. Y justamente para sostener esa autoridad, yo debería hacerme cargo de la pluralidad. Cada vez que quise hacer algo y me dijeron que no, lo hice por otro lado, desde el margen, lo voy haciendo sin que se den cuenta; cuando se dan cuenta a veces es demasiado tarde. Esa es mi forma de hacer política. La gente ya lo sabe perfectamente, pero a veces no quiere enfrentarse a la decisión, a la responsabilidad que implica poner el cuerpo y provocar al otro y generar un cambio. Esto también es una realidad. Nosotros porque estamos locos. Yo creo que hay un aspecto temerario que nos convoca.



Y además, todas las instituciones tienen pliegues. Y en esos pliegues es donde uno trata de trabajar. Y muchísimas veces las instituciones, adrede, hacen como que no te ven. Porque necesitan también que se produzcan esas situaciones, es decir son necesarias, en un punto también somos necesarios. Uno sabe dónde están los límites y cómo va atravesando los pliegues. Todas las instituciones por suerte tienen esos pliegues, esas situaciones donde la institución por un momento elige no verte y lo sistematiza. Más allá de que existan situaciones que nosotros podamos repetir, tampoco las repetimos de la misma manera, porque vamos cambiando, nos hemos transformado. Ya no tengo las zapatillas blancas y tengo la barba blanca.



Y la surfeamos, creo que es eso, creo que al final en lugar de hacer arte hago la universidad. Produzco esto que es un acto performático, que me lleva toda la energía del mundo, más que mis hijos, más que todo. Como Tambutti con la bienal ¿Por qué? qué se yo, porque nos gustará. Hay un punto en que esos pliegues, o esa forma de resistirnos, nos constituye como sujetos. De todos modos hay tradición y lo difícil es cambiar la tradición. Es decir, hay algo que supera la subjetividad y que tiene que ver con el mito, lo que atraviesa la historia, y por lo menos a mí es lo que más me cuesta, ese trabajo de desatar el discurso. Así como decíamos que hay que instalar y legitimar lo que aparece nuevo, también, mientras tanto, hay que ir desatando para que pueda aparecer esto, toda la tradición. Y para que se dé, tiene que ser de manera colectiva. No son sólo todas las autoridades, son todos los estudiantes, todos los docentes, no todos pero un gran número, todos los no docentes, que tienen que estar



dispuestos a reconfigurar un sistema. Y es complejo, porque la institución académica en ese sentido incluso, está llena de muertos, de espíritus quiero decir, de espectros.



Creo que son momentos que tienen algo de fundacionales, o re-fundacionales, y también ahí está lo performático. Son esas instancias que generan transformaciones interesantes.



Hay mucha resistencia en esa conservación. Ahí aparece toda la fuerza necesaria para cambiar. Para que quede claro, lo que me parece es que la academia tiene que sostener la doble función: instaurar, legitimar y luego revisar y revisar lo que ya está legitimado. Si no soporta esa doble función, tampoco funciona bien; o se anquilosa y muere, o nunca llega a consolidarse como una academia.



[Elda Cerrato]: Creo que el lugar temerario es muy complejo, es una zona fronteriza. Uno tiene que ser consciente de lo que es descolonizar. Y creo que todavía estamos todos atravesados por el colonialismo. Yo realmente creo que esa zona fronteriza es compleja, empieza con un trabajo cultural, de adentro. La performance se hizo hace ya tiempo, entonces considerar que uno está haciendo cosas muy temerarias... No nos ilusionemos tampoco, todavía estamos muy atravesados por el colonialismo.



Yo no creo que esté bien, y esto es una cuestión subjetiva, que el artista se crea libre de prejuicios. Cuando hablamos de colonización hablamos de miles, de cientos, de un sistema digamos, del valor que implican los presupuestos. La actividad comercial, incluso la publicitaria, no necesariamente corrompe el arte. Pero tampoco necesariamente lo contrario. Es decir, depende del sujeto, tiene que ver con la ética. Y creo que en ese sentido, cada artista va encontrando sus límites, y la gente va a opinar de todos modos.



Hoy nos encontramos con que la mayoría de las actividades en el ámbito público están esponsorizadas. Y uno a veces naturaliza determinada situación. Hasta el año 1998, 1999, no había acompañamiento privado en ninguna actividad del sector público. A mí me tocó vivir una experiencia contradictoria para alguien que venía de la facultad de Filosofía y Letras, que fue encargarme del área de Industrias Culturales del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires y armar el primer Bafici (Buenos Aires Festival internacional de cine independiente) hace diecisiete años. Fue el primer evento cultural del gobierno de la ciudad donde participaba el sector privado. Pero hubo que ser muy claro y preciso: la participación era económica, los contenidos eran fijados desde la institución que representaba al Estado. El sector privado estaba interesado en participar y encontraba su beneficio sin ninguna duda. Queda demostrado, dieciocho años después, que funcionó. Uno puede sentarse a trabajar con el sector



privado, pero lo que uno no puede permitir es que el sector privado imponga los contenidos, que imponga las reglas, que imponga las normas. Lo que no se puede negociar son los contenidos. Me parece que está bien que venga un nombre como Abramovic, porque legítima. Lo que cuestiono es que no se produjo una situación de intercambio real, concreta. No hubo intercambio. Seguimos atrapados en un colonialismo. El colonialismo existe cuando se coloca una figurita que puede servir.



Como era la primer bienal, si la abre un ícono de la performance como Marina Abramovic, no nos engañemos, no hay que buscar periodismo, el periodismo viene solo. Solamente con ese nombre se sostiene toda la largada, como pasó, porque la largada fue increíble.



[María Martha Gigena]: En el 'un artista' que utiliza en el momento de la enunciación, está tan fuerte su presencia que creo que tiene consciencia de su propia condición áurica. Ese 'un' se transformaba todo el tiempo en un 'yo'. Lo que pasa es que ese 'yo' me parece que es el 'yo' de la enunciación, que es imposible de sustraerse, no habiendo un 'yo' en el enunciado, pero sí en la enunciación. El 'yo' estaba presente, y en ese punto me parece que era una primera persona, que sólo se podía constituir en lo performático. Por eso era mucho más fuerte en la instancia de lo performático del decir pero se pierde en la instancia de la lectura que hace cada uno. Ahí es donde, para mí, se plantea la distancia entre lo que un artista debe ser y el 'yo' que estoy leyendo esto, creo que debo ser esto.



Esto y lo contrario. Lo que me pareció interesante es que ella puede ser y no ser algo, ella puede hacer algo, pensar algo, y la contraria. En ese acto decirlo. Y aparece otra vez la cuestión del acto de habla, el problema de la enunciación que está diciendo María. No es tanto lo que dice, sino desde dónde, cómo, y en qué condiciones lo está diciendo, que siempre es lo que más importa, es lo más valioso. Yo puedo decir una cosa y estar queriendo decir la contraria, y en eso consiste la ironía. Puedo querer decir una cosa, planificar que es inocente sabiendo que es lo contrario, y en eso consiste el cinismo. Hay una cantidad de problemas que tienen que ver con tomar literalmente el contenido del enunciado, de lo que ella dice como manifiesto. Porque su propia actividad, y coincido cien por ciento con María Martha, es una contradicción. El hecho de hacer un manifiesto que se acaba, en su subjetividad, y en el momento en el que lo termina de decir, es una contradicción, esta contradiciendo la idea misma del manifiesto. Es como que yo diga que voy a hacer una norma que solamente voy a cumplir yo durante el momento que tengo el micrófono, es lo mismo, y que va a regir para siempre.



Desde luego que la mayoría de las mil personas que fueron a ver a Marina Abramovic no tenían ni idea de quién era Marina Abramovic. Estamos hablando de Marina Abramovic pero

P

están en venta las entradas para Laurie Anderson, que ya vino dos veces a Buenos Aire y que como performer es tan, o más importante que Marina Abramovic. Y viene Sophie Calle, que es otra performance importantísima de la cual nadie habla. Tania Bruguera que es una performer latinoamericana. Concuerdo con lo del colonialismo, porque que estemos hablando todo el tiempo de Marina Abramovic, que se autonombró la abuela de la performance...



Es una *star-system*.

P

ella ha dejado bastante de lado su lugar de performer para entrar en el mercado. Tiene una trayectoria maravillosa, y a mí la entrada actual en el mercado, clarísima entrada en el mercado de Marina Abramovic...

P

[JS]: En este momento hay actitudes de ella que me parecen cruzadas con el mercado. Yo no le doy importancia porque ella es una gran performer, con una enorme tradición. Hay que prestar atención a su trabajo anterior; la mayoría de la gente de aquí ha visto *The Artist is present* y nada más. Si esto lleva a la gente a enterarse de qué es la performance, cuáles son los grandes artistas, es fantástico.

P

[Gumersindo Serrano Gómez]: Afortunadamente soy un oscuro docente de la UNA y no tengo necesidad de venderle nada a *Adidas*. Durante muchos años de mi vida me dediqué a la producción editorial y trabajé para grandes compañías. Es muy interesante que se hable de mercado, el problema es usar esa palabra. Las disciplinas proyectuales son una gran mentira. La arquitectura es el gran arte de occidente y el diseño es un arte. Con mucha alegría vi hace unos días justamente que en el documento inicial para la reforma del plan de estudios de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA se habla de poner en duda el modelo de diseñador como autor orientado al mercado y se piensa en un diseñador orientado a la comunidad. Se piensa en las instancias de prácticas profesionales en relación a lo público. Entonces yo creo que, indudablemente, la producción artística tiene que estar en relación con la comunidad porque si el arte no tiene una relación con la sociedad en la que está inserto, es cualquier cosa. Eso no significa ser esclavo del mercado, que un artista deba vivir de su trabajo no significa que venda su cuerpo al capitalismo, y mucho menos al mercado o a la empresa. Significa que su obra esté entroncada con la sociedad en la que vive, que tenga recepción en la comunidad en la que está.

P

[Horacio Banega]: El problema es justamente que si alguien entra en el *star system* pierde eficacia su palabra, tu palabra que antes era de un artista de vanguardia deja de tener eficacia performativa. Para Austin el acto de habla tiene condiciones de satisfacción o

P

condiciones de felicidad. No es que siempre hay performance, hay mucha performance fallida. Y en consecuencia entonces, la performance de Abramovic en el tercer mundo es una cosa y otra cosa es la performance de Abramovic en el MOMA. Pero ella es un *star system* que está proponiendo algo que bordea lo religioso, en mi opinión, en una época que pide a gritos religión. Aquí tendríamos que hacer una diferencia con respecto a si vivimos del Estado o si vivimos del mercado. Yo no creo que haya nada por fuera del capitalismo, esa es la cuestión. O tenés dinero y lo tenés que reproducir, con lo cual te preocupa el mercado, o sos un emplado público como yo y como la mayoría de los que estamos acá, que vivimos del Estado. Entonces se presenta la cuestión con el dinero, como vos dijiste, que es crucial sobre todo cuando hablamos de universidad. Un uruguayo una vez me preguntó: '¿entrar a la universidad y salir, te cambia de clase?'



Obvio que sí, te cambia siempre de clase. Mis abuelos eran analfabetos, mis padres terminaron el secundario, yo soy la primera persona de toda mi familia, perdón que sea autorreferencial, la primera persona que tiene título universitario. Y claro que la clase no es solamente una cuestión económica. El título universitario es una cuestión absolutamente cultural, implica una diferencia de clase. Yo creo que no es una cosa que me cuestione, y menos hoy en este país, donde hay cientos de miles de jóvenes cambiando de clase por el ingreso a la universidad pública.

P

[Yamila Volnovich]: Acerca de lo que se discutía en torno a la relación entre arte y mercado, creo que son temas constitutivos. El problema del arte surge con el arte autónomo, por lo menos con el mercado del arte. Y esa relación es una relación de permanente tensión. No creo en última instancia que la performance se pueda sustraer a esa relación con el mercado. En todo caso la posición crítica, reflexiva o política, es establecer una relación de tensión con eso, de aceptación.

S

Esto sigue, si queremos seguir discutiendo de todo esto vengan el jueves que viene a la próxima conferencia.

creación del arte. Los gestos vivos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones del arte establecido. Una postura tan radical ha convertido a la performance en un catalizador en la historia del arte del siglo xx. Roselee Goldberg (1988)¹

- Algo es una performance cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es (...) Las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con historias repetidas, que se entrene y ensaye, presente y represente esas conductas. Todo género de performance y toda instancia particular de un género es concreta, específica y diferente de todas las demás. Richard Schechner (2000)²
- Para mí, el arte del performance es un 'territorio' conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son sólo toleradas sino estimuladas. Cada territorio que un artista de performance boceta, incluyendo este texto, resulta ligeramente distinto de su vecino. Nos encontramos en este terreno intermedio, precisamente porque nos garantiza libertades especiales que a menudo se nos niegan en otros espacios donde somos meramente *insiders* temporales. Guillermo Gómez Peña (2005)³

¹ Goldberg es la primera y la más importante historiadora de la performance.
² Schechner ha sido un importante director de la vanguardia neoyorkina de los años 60 y 70 y el propulsor de los *Performances Studies* a partir de sus trabajos con el antropólogo Victor Turner.
³ Gómez Peña es un performer mexicano que ha teorizado sobre la performance.

- Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad. En un nivel constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance.(...) Performance incluye pero no puede reducirse a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción. Diana Taylor (2006)⁴
- La performance agrupa un cierto número de prácticas artísticas específicas que se las designa con los términos de arte vivo, arte de la acción, *happening*, *body art*, *performance art*. Los términos cambian pero todos tienen como punto de partida la creencia que el cuerpo es un medio para el arte. En este sentido la performance está íntimamente ligada a la danza y al movimiento. La vida de la performance está en el presente. Peggy Phelan (1996)⁵
- La performance con su falta de un estilo definido, diversa, anti-programática ha probado ser uno de los medios más consistentes para realizar estrategias de oposición. Pero su amplia diversidad produce mucha confusión. El pluralismo estilístico de la performance y por extensión el de todo el arte desde los 70 es sinónimo del posmodernismo. Henry M. Sayre (1989)⁶

Como vemos no hay coincidencias salvo en el hecho de la discrepancia: la performance es algo que 'se opone a'. Pero no puedo decir más. No sé qué es

⁴ Taylor es una de las principales representantes de los *Performance Studies*.
⁵ Phelan es una destacada estudiosa de la *performance art*.
⁶ Sayre es un reconocido investigador de la performance.

la performance, todas estas explicaciones me acercan pero no me revelan en qué consiste, si es que consiste en una sola cosa.

Otro problema es el lugar de pertenencia. Los que realizan artes visuales consideran que les pertenece, que es arte vivo, arte de acción, no objetual, desmaterialización, arte conceptual, *body art*. Crean nombres para las distintas variantes que adopta. La gente de teatro no se dio cuenta de la enorme teatralidad que tienen todas las performances. Los performers pueden estar totalmente desnudos o vestidos, pueden estar maquillados, pueden utilizar objetos, un espacio, todos elementos que pertenecen al teatro. Cuando Marina Abramovic hace la presentación de la bienal usa un vestuario teatral (su vestido remite al que usó en *The artists is present*), un peinado particular. Su apariencia estaba cuidadosamente pensada, escénicamente pensada.

Otro hecho que ocurre es que la performance es interrelación de las artes. Cuando los artistas de visuales dicen que la performance es de ellos, tienen una parte de razón pero el teatro también está presente. En nuestro país la performance se ha desarrollado más desde las artes visuales porque el teatro, aquí, está muy marcado por su vertiente representativa.

El teatro representativo es aquel que cuenta una historia con personajes. Pero no es la única forma de teatro. El teatro presentativo es ese en el que el actor es él mismo y no otro ficcional, es su cuerpo el que está en escena y no el del personaje. Predomina lo real como tal y no el realismo que no es más que una forma escénica de la ficción. Ejemplos son los biodrama que introdujo en nuestra escena Vivi Tellas o *Mi vida después* de Lola Arias. En este teatro –que también llamamos post dramático o performático–, en ese ‘teatro-verdad’ la performatividad es muy fuerte, los cuerpos no están señalando ningún otro que no sea a los actores que hablan desde ellos mismos. Desde luego, el relato que presentan podría ser tomado como ficción, o bien adoptar las formas de la ficción pero los artistas se encargan de remarcar

que lo que ocurre responde a la verdad aunque incorporen música, cantos, bailes y recursos dramáticos.⁷

Y lo mismo ocurre con la danza, que es una de las artes más performáticas, como bien lo ha explicado muchas veces Susana Tambutti con textos y con toda la actividad que promueve.

En los tres casos (artes visuales, teatro, danza) hay una fuerte marca en la corporalidad. Y estrategias contaminantes ya que se borran las barreras que separan las artes. Para Roselee Goldberg la performance se inscribe ya en la vanguardia histórica, en los eventos dadaístas y futuristas. Y sigue a lo largo del siglo XX con el surrealismo, la Bauhaus en su parte teatral, en la danza de Merce Cunningham, la música de John Cage, la pintura de Jackson Pollock, el *happening* en los años 60 hasta instalarse con el nombre de performance en los 70.

Pero también ha cambiado mucho desde los años 70 hasta la actualidad. Si Peggy Phelan pone el acento en la presencia y por lo tanto la performance es, como el teatro y la danza, lo que está ocurriendo y no el testimonio, el archivo, está dejando de lado otra forma performática que ha ido creciendo: la foto performance y la video performance.

También hay otra manera de ver la performance que es la que ha hecho Richard Schechner desde la antropología. No lo olvidemos: Schechner profesor de la Universidad de Nueva York, Schechner director de vanguardia en los años 60 con el Performance Group, Schechner que ayudó a Grotowski cuando dejó Polonia, lo llevó a Estados Unidos y lo conectó con Victor Turner.

⁷ Todo esto tienen un antecedente en la *nonfiction*, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, *A sangre fría* de Truman Capote. Los relatos toman temas realmente ocurridos pero están tratados con los recursos literarios de la narrativa. Walsh cuenta toda su investigación de los fusilamientos en José León Suárez de militantes peronistas a poco de ocurrir la llamada Revolución Libertadora en 1955 que derrocó a Perón, pero no lo hace con las estrategias del buen periodista que es sino con las técnicas del excelente escritor que también posee.

Schechner amplifica el concepto de performance. Lo saca del criterio inglés de “performance como representación” y lo lleva a muchas otras cosas: deportes, competencias, desempeños, marchas, rituales, etc. En muchas áreas se habla de “una buena performance”. Lo que propone Schechner es mirar la realidad como performance. La performance artística (la *performance art*) es hacer performance, la performance cultural de Schechner es un instrumento que permite mirar la realidad performáticamente. Se pueden leer de esa manera hechos deportivos, eventos de la vida cotidiana, desfiles, hechos políticos, acciones teatrales, rituales, etc.

Algunas de estas miradas las vamos a ver ahora en unas performances en las que me voy a detener, en un homenaje que quiero hacer a un performer latinoamericano, chileno, que murió en enero de este año, 2015, Pedro Lemebel. Poeta, narrador, performer, hombre de izquierda, activo militante por los derechos de las minorías sexuales. Vamos a ver una famosa performance, *El descubrimiento de América*, que hizo con el grupo que constituyó con Francisco Casas, Las yeguas del Apocalipsis. Allí están los dos bailando una cueca sobre el mapa de Sudamérica cubierto con pedazos de vidrio. Terminaban sangrantes y también el mapa cubierto de sangre, porque en esa performance absolutamente política lo que se mostraba era que ese mapa, en lo real, con las dictaduras, estaba ensangrentado. Las performances de Lemebel fueron siempre políticamente muy fuertes.

La otra performance de Lemebel a la que me quiero referir y que quiero presentar, es su lectura performativa de su poema-manifiesto *Hablo por mi diferencia*. Hay muchas interpretaciones de este poema por distintos performers y actores chilenos atraídos por la contundencia y la belleza literariadel texto. Pero en este caso tomo la del propio Lemebel que pone su voz y su dolor a sus palabras. Le habla a Otro opositor y atacante de su identidad política y sexual, a Otro que no quiere entender su deseo social y sensual. La

voz conmovida pero firme y altanera por momentos, se mezcla con imágenes acordes. La palabra es ésta:

No soy Pasolini pidiendo explicaciones / No soy Ginsberg expulsado de Cuba / No soy un marica disfrazado de poeta / No necesito disfraz / Aquí está mi cara / Hablo por mi diferencia / Defiendo lo que soy / Y no soy tan raro / Me apesta la injusticia / Y sospecho de esta cueca democrática / Pero no me hable del proletariado / Porque ser pobre y maricón es peor / Hay que ser ácido para soportarlo / Es darle un rodeo a los machitos de la esquina / Es un padre que te odia / Porque al hijo se le dobla la patita / Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro / Envejecidas de limpieza / Acunándote de enfermo / Por malas costumbres / Por mala suerte / Como la dictadura / Peor que la dictadura / Porque la dictadura pasa / Y viene la democracia / Y detrasito el socialismo / ¿Y entonces? / ¿Qué harán con nosotros compañero? / ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano? / Nos meterán en algún tren de ninguna parte / Como en el barco del general Ibáñez / Donde aprendimos a nadar / Pero ninguno llegó a la costa / Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas / Por eso las casas de caramba / Le brindaron una lágrima negra / A los colizas comidos por las jaibas / Ese año que la Comisión de Derechos Humanos no recuerda / Por eso compañero le pregunto / ¿Existe aún el tren siberiano de la propaganda reaccionaria? / Ese tren que pasa por sus pupilas / Cuando mi voz se pone demasiado dulce / ¿Y usted? / ¿Qué hará con ese recuerdo de niños / Pajeándonos y otras cosas / En las vacaciones de Cartagena? / ¿El futuro será en blanco y negro? / ¿El tiempo en noche y día laboral sin ambigüedades? / ¿No habrá un maricón en alguna esquina desequilibrando el futuro de su hombre

nuevo? / ¿Van a dejarnos bordar de pájaros las banderas de la patria libre? / El fusil se lo dejo a usted / Que tiene la sangre fría / Y no es miedo / El miedo se me fue pasando / De atajar cuchillos / En los sótanos sexuales donde anduve / Y no se sienta agredido / Si le hablo de estas cosas / Y le miro el bulto / No soy hipócrita / ¿Acaso las tetas de una mujer no lo hacen bajar la vista? / ¿No cree usted que solos en la sierra algo se nos iba a ocurrir? / Aunque después me odie / Por corromper su moral revolucionaria / ¿Tiene miedo que se homosexualice la vida? / Y no hablo de meterlo y sacarlo / Y sacarlo y meterlo solamente / Hablo de ternura compañero / Usted no sabe / Cómo cuesta encontrar el amor / En estas condiciones / Usted no sabe / Qué es cargar con esta lepra / La gente guarda las distancias / La gente comprende y dice: / Es marica pero escribe bien / Es marica pero es buen amigo / Súper-buena-onda / Yo no soy buena onda / Yo acepto al mundo / Sin pedirle esa buena onda / Pero igual se ríen / Tengo cicatrices de risas en la espalda / Usted cree que pienso con el poto / Y que al primer parrillazo de la CNI / Lo iba a soltar todo / No sabe que la hombría / Nunca la aprendí en los cuarteles / Mi hombría me la enseñó la noche / Detrás de un poste / Esa hombría de la que usted se jacta / Se la metieron en el regimiento / Un milico asesino / De esos que aún están en el poder / Mi hombría no la recibí del partido / Porque me rechazaron con risitas / Muchas veces / Mi hombría la aprendí participando / En la dura de esos años / Y se rieron de mi voz amariconada / Gritando: Y va a caer, y va a caer / Y aunque usted grita como hombre / No ha conseguido que se vaya / Mi hombría fue la mordaza / No fue ir al estadio / Y agarrarme a combos por el ColoColo / El fútbol es otra homosexualidad tapada / Como el box, la política y el vino / Mi hombría fue morderme las burlas / Comer rabia para no matar a

todo el mundo / Mi hombría es aceptarme diferente / Ser cobarde es mucho más duro / Yo no pongo la otra mejilla / Pongo el culo compañero / Y ésa es mi venganza / Mi hombría espera paciente / Que los machos se hagan viejos / Porque a esta altura del partido / La izquierda tranza su culo lacio / En el parlamento / Mi hombría fue difícil / Por eso a este tren no me subo / Sin saber dónde va / Yo no voy a cambiar por el marxismo / Que me rechazó tantas veces / No necesito cambiar / Soy más subversivo que usted / No voy a cambiar solamente / Porque los pobres y los ricos / A otro perro con ese hueso / Tampoco porque el capitalismo es injusto / En Nueva York los maricas se besan en la calle / Pero esa parte se la dejo a usted / Que tanto le interesa / Que la revolución no se pudra del todo / A usted le doy este mensaje / Y no es por mí / Yo estoy viejo / Y su utopía es para las generaciones futuras / Hay tantos niños que van a nacer / Con una alita rota / Y yo quiero que vuelen compañero / Que su revolución / Les dé un pedazo de cielo rojo / Para que puedan volar.⁸

Vimos dos *performances art* de Pedro Lemebel. Ahora vamos a considerar la performance cultural que se organiza en torno a la muerte del poeta: el velorio performático de Lemebel. Todo parece extraño desde una mirada convencional. Se desarrolló en el interior de una iglesia, la del barrio del escritor, la parroquia de la Recoleta de los padres franciscanos de Santiago de Chile que, sin duda, tuvieron una amplitud de criterio muy grande. Desde luego, cualquier velorio se puede leer como un ritual performático pero en este caso encontramos una carga de teatralidad muy grande, altamente buscada.⁹

⁸ Las dos performances a las que estoy haciendo mención fueron expuestas en la conferencia.

⁹ Como en los dos casos anteriores en la conferencia se proyectó el video del velatorio de Lemebel.

El féretro estaba en el centro del recinto rodeado de gran cantidad de flores y de muchos objetos: zapatos de tacones, como (o) los que solía usar Lemebel, vestidos, cajas, etc. Alrededor de todo esto y marcando un espacio escénico, se ubicó una guardia compuesta por amigos, colegas de militancia sexual, artistas y también miembros del partido comunista (paradójicamente, el que tantas veces lo rechazó, como dice en el manifiesto). En un momento del velatorio se ve entrar a dos personajes: uno parecido al Che Guevara y otro imitando a Salvador Allende y vestido con la banda presidencial chilena. La iglesia está repleta de gente y cuando penetra el actor que hace de Allende todos comienzan a aplaudir. Es decir, se produce un efecto de identificación muy particular y emotivo: Salvador Allende viene a despedir a Pedro Lemebel y el público lo saluda con gritos de izquierda (“¡Hasta la victoria siempre!”). Luego siguen gritos de las identidades sexuales.

El altar está tapado por una tela blanca sobre la que se proyectan imágenes del performer y en otro momento, con una de esas imágenes al fondo, la guardia del partido comunista que le hace honor canta (en una iglesia, recordemos) la Internacional.

El velatorio dura muchas horas y convoca mucha gente, como hemos visto y va variando distintas formas de performatividad y teatralidad. Por ser un velatorio vemos un ritual social, pero también se produce un ritual religioso cuando los sacerdotes rezan un responso.

Pero podemos decir que prima la teatralidad por la conformación del espacio, las actuaciones, la escenografía que se arma, los objetos que rodean el féretro. En un momento entra al recinto un grupo de teatro performático conocido y los actores comienzan a tocar instrumentos, cantar y bailar rodeando la instalación que constituye el féretro y lo que lo rodea. Crean un clima que contagia a ¿los espectadores, los feligreses, los copperformers? que están en el lugar. Sin duda esta performance es muy interesante (y un homenaje perfecto para Lemebel ya que estaba todo aquello por lo que él

luchó artística e ideológicamente) porque mezcla las distintas maneras de entender qué es performance en una amalgama muy creativa.

Horacio Banega me hace una observación que nos lleva a una discusión muy interesante en esta conferencia. Yo he dicho antes que en *Operación Masacre* Rodolfo Walsh tenía ‘calidad literaria’ y Banega pregunta qué es ‘calidad’ en la performance. Y mi respuesta es “no sé”. En el caso de la literatura puedo hablar del trabajo con la lengua, los recursos, las habilidades para tratar los personajes, etc. Pero la performance es mucho más complicada y mucho más nueva que la enorme tradición de la literatura. Schechner dice que cada performer define su labor. Si aceptamos eso no podemos hablar de ‘calidad’ en general y mucho menos establecer categorías. Es sumamente peligroso establecer compartimentos estancos en el arte para tratar de entender. Lo único que se logra es banalizarlo, reducirlo a fórmulas.

Decir si algo está logrado o no, si es bueno o no va a depender mucho de la enciclopedia de quien lo lee. Pero no creo que se pueda decir eso tajantemente. La Historia del Arte lo demuestra: lo que en un momento dado se dijo que era malísimo en otro momento se dice que es maravilloso. El canon depende de muchas circunstancias y nunca se mantiene fijo. Momentos históricos, formas de mirar: Shakespeare rechazado por el neoclasicismo y revalorado por el romanticismo, el Barroco rechazado en los siglos XVIII y XIX, Góngora y Quevedo juzgados como malos poetas en esos siglos hasta que son leídos de otra manera y revalorados por la generación de Lorca. Por todo esto pongo en crisis la noción de calidad.

Por eso coincido con lo que dice Schechner de que cada performer define la performance. Nos vamos a encontrar con muchas contradicciones, los performers discuten. Ahora si yo digo que Marina Abramovic es una gran performer es porque creo que tiene una gran coherencia en la búsqueda con su cuerpo. Ella centra la performance en el cuerpo que es lo que hacen muchos de los performers que vienen de las artes visuales y hay una exploración

constante en ella de llevar su cuerpo al máximo de lo que puede dar, a extremos increíbles, a extremos de una dureza tremenda y en eso siempre ha sido muy coherente hasta ahora. Creo que ahora se ha cruzado con el mercado, pero esto es otro tema, un importante tema para el artista, el tema del artista y el mercado. Esa coherencia con su propia consistencia artística, que es su búsqueda, es lo que me hace pensar, en cierto modo, en la 'calidad' del artista.

Me preguntan por mi elección de un velatorio como performance. Siguiendo a Schechner lo es. Y en el caso del de Lemebel, como hemos visto, convocando mucha gente y llevándolo por momentos al *performance art*. Puede hacerse una performance cultural política como fue el velatorio de Evita, el de Perón o el de Néstor Kirchner. En el de éste último el momento en que entran los jóvenes cantando la marcha peronista tiene una carga emotiva y teatral enorme, que se podría leer como lo hemos hecho con el de Lemebel.

En lo que no tiene que haber dudas es en que la performance cultural es una manera de mirar. Alguien, generalmente académicos, observan y analizan un hecho como performance que en sí no lo es. Todo esto, también la *performance art*, producen desconcierto en el receptor: ¿qué es, cómo lo juzgo, cómo lo entiendo, es bueno o es malo? No es negativa esta confusión, obliga a plantearse el problema, a no quedarse con estructuras conceptuales determinadas. A mí no me gusta cuando en arte todo el mundo sale contento porque tiene las cosas claras, puestas en compartimentos. Detesto los compartimentos estancos, como ya he mencionado. Sí creo que se puede tener más sensibilidad con el objeto artístico cuanto más se lo frecuente. Si alguien ha visto muchas performances en su vida, desde los años 70 a la actualidad, va a tener una afinidad mayor que aquel que vio una performance por primera vez hace una semana. Si alguien está encerrado en la idea de que la performance sale de las artes visuales y que es el cuerpo desnudo, está bien, pero tendrá una idea limitada de la performance. A lo mejor esa idea limitada lo lleva a realizar una obra muy lograda como artista

con su cuerpo. Pero si amplía esa idea podrá hacer más. Yo creo mucho en eso, en ampliar la enciclopedia.

La performance es ruptura, decíamos antes, y es ruptura con el canon. Si se estabiliza como ocurre con el cuerpo y con el trabajo con el desnudo, se empieza a convertir, casi, en un canon. Eso suele ocurrir. Pero entonces los performers más creativos van a buscar otras cosas. La performance de Emilio García Wehbi *58 indicios* rompe la norma de los cuerpos que siempre se presentan jóvenes y bellos, de acuerdo a la convención. Los cuerpos de *58 indicios* eran de todo tipo, de distintas edades y decían fragmentos de un texto de Jean-Luc Nancy. Esa performance, que se hizo en un teatro, se continuó en un libro, *Communitas*, como foto performance, con más cuerpos que seguían rompiendo la norma.

Por otra parte, la performance está muy ligada al arte conceptual. Y recordemos otra vez que el arte conceptual no les pertenece solo a las artes visuales. Hay teatro conceptual y hay danza conceptual. Un enorme director de teatro –y digo enorme porque rompió y marcó la escena– fue Tadeusz Kantor– y fue un artista conceptual. Y también lo fue Pina Bausch. Y en el arte conceptual lo más importante no es el producto sino la idea y el proceso. Por lo tanto, decir que algo es logrado es bastante difícil.

La performance también trabaja con el espectador, lo incorpora, se hace relacional, diríamos siguiendo a Bourriaud. Y también ha incorporado mucha tecnología, por supuesto, de acuerdo con las tendencias de la época y las necesidades de los artistas, que pueden usar sólo su cuerpo desnudo o mucho aparato técnico, como Laurie Anderson. O bien como Sophie Calle realizando 'acontecimientos' (en el sentido del término de Fischer Lichte) con las premisas más variadas y con una carga de teatralidad notoria.

En esta conferencia, que ha sido performática en su desarrollo pero que pierde ese carácter cuando se la reproduce escrita como archivo –y sobre todo un archivo relatado–, he hecho un homenaje a un performer latinoamericano

y ha sido porque merecía destacárselo y porque la performance latinoamericana sobresale por la cantidad de exponentes y la variedad creativa. Hay nombres muy destacados: Guillermo Gómez Peña, Ana Mendieta, Tania Bruguera, Félix González Torres, Regina José Galindo, Juan Carlos Romero, Marosa Di Giorgio, Jesusa Rodríguez, Emilio García Wehbi, Maricel Álvarez, Clemente Padín, Nicola Costantini, entre muchos otros. Las propuestas son siempre muy variadas y muy creativas. La performance parece encontrar un terreno muy propicio en Latinoamérica para un arte que puede ser contestatario, político, de búsquedas estéticas, de riesgos personales pero siempre de un compromiso con el Yo artista y el Yo social que los hace muy representativos.

Bibliografía

Aquino, Fernando y María Beatriz de Medeiros (organizadores). 2011. *Corpos informáticos. Performance, Corpo, Política*. Brasília, Universidade de Brasília.

Arce, José Luis. 2009. *La máquina border*, Bilbao, Artezblai.

Arce, José Luis. 2013. *Teatro absoluto*. Buenos Aires, Editorial Leviatán.

Birringer, Johannes. 1998. *Media and Performance*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press.

Bourriaud, Nicolás. 2008. *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo,

Carlson, Marvin. 1996. *Performance*, New York, Routledge.

Carreira, André, Fernando PinheiroVillar, Guiomar de Grammot, Graciela Ravetti y Sara Rojo. 2004. *MediacoesperformáticasLatinoamericans*, Belho Horizonte, Faculdade de Letras.

Davies, David. 2004. *Art as performance*, Oxford, Blackwell.

Diéguez, Ileana. 2014. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Edición revisada y aumentada, Querétaro.

Dixon, Steve. 2007. *Digital Performance*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

Féral, Josette 2011. *Theorie et Pratique du Théâtre. Au dela des limites*, Montpellier, L'Entretemps.

Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores,

Goldberg, Roselee. 1988. *Performance Art*. Barcelona, Destino.

Goldberg, Roselee. 1998. *Performance. Live art since 1960*. New York, Harry N. Abrams.

Gómez Peña, Guillermo. 2000. *Dangerous border crossers*, New York, Routledge, - Gómez Peña, Guillermo. 2005. "En defensa del arte del performance" en *Horizontes Antropológicos*, año 11, N°24, Porto Alegre, jul/2005

También reproducido en Taylor, Diana y Marcela Fuentes (selección e introducción). *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Jiménez, Marc. 2010. *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires, Amorrortu.

Lepecki, André. 2009. *Agotar la danza*, Alcalá, Universidad de Alcalá.

Marchán Fiz. 2009. *Del arte objetual al arte de concepto*. (1986) Madrid, Akal,

Pavis, Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007.

Pavis, Patrice. 2014. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris, Armand Colin.

Phelan, Peggy. 1996. *Unmarked. The politics of performance*. New York, Routledge.

Ramirez, Juan Antonio y Jesús Carrillo (eds.), 2004. *Tendencias del arte. Arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.

Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial,

Rancière, Jacques. 2012. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Clave intelectual.

Sagaseta, Julia Elena (editora). 2012. *Teatralidad expandida: el teatro performático*. BuenosAires, Nueva Generación/Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).

Sánchez, José Antonio. 1999. *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, José Antonio. 2013. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) México DF, Paso de Gato.

Sayre, Henry. 1989. *The object of performance*, Chicago, The University of Chicago Press.

Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas (UBA).

Taylor, Diana. 2006. "Hacia una definición de performance". *Revista Teatro/Celcit*. N°30.

Taylor, Diana y Marcela Fuentes (selección e introducción). 2011. *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica.

e intencionales. La intencionalidad es la propiedad esencial de la conciencia encarnada y consiste en estar dirigida hacia objetos. El espacio forma parte de las condiciones de realización perceptiva en tanto se incluye el cuerpo de cada sujeto que percibe. Porque se incluyen componentes intencionales concientes es que se debe tener en cuenta la temporalidad de la conciencia como la segunda condición de la realización perceptiva. La atención es aquella capacidad de la mente para concentrarse y hacer foco en determinados aspectos de los objetos percibidos. La intencionalidad de la conciencia, con su componente atencional, puede volverse sobre la propia conciencia y fijarse en aspectos de nuestra propia vida mental (capacidad que nombramos como 'reflexión'). Para la fenomenología la percepción es el modo de acceso privilegiado a las cosas mismas y configura el estado mental básico sobre el que se fundan todos los otros estados mentales intuitivos (fantasía, recuerdo, expectativa, memoración de presente, representación por signos, representación por imágenes).

Se asume que esta estructura, presentada de una manera muy resumida, es universal en tanto es formal. En consecuencia, la teoría fenomenológica aquí presentada devela lo que todos hacemos cuando percibimos, cuando actuamos en el mundo, cuando pensamos, cuando imaginamos, etc. En esta presentación me dirigiré a explicitar algunas aplicaciones posibles de la filosofía fenomenológica a la práctica escénica desde el punto de vista del director, entendido como la figura que condensa y organiza los múltiples puntos de vista que intervienen en la realización performática de una obra de arte. Esta aplicación puede cumplir, por lo menos, dos objetivos. El primero es contribuir a la elaboración de modelos de la fenomenología, para mostrar que se dispone de metodologías de análisis y descripción de la experiencia que se pueden considerar científicas en sentido contemporáneo (que produzcan resultados intersubjetivos revisables y falibles, respecto de su corroboración empírica). El segundo, y el que me interesa expandir en el caso de esta

presentación, es comenzar a elaborar descripciones y análisis sobre la práctica escénica en nuestro medio desde el punto de vista de los productores (y no sólo desde el punto de vista de los receptores, que es donde la estética en general se ha concentrado). Esta hipótesis de trabajo es altamente preliminar y heurística. Por otra parte, en una publicación reciente se afirma: "En la situación en la que apareció el teatro posdramático, para que el teatro sea teatro, lo que es importante no es ni lo que se representa ni cómo se representa algo, sino el hecho mismo de la presentación. Los mecanismos de la presentación [...] se pueden analizar con [...] el método fenomenológico de Edmund Husserl, que también puede aclarar la diversidad del teatro posdramático". (Shigeto, NUKI, 2010: 334)

En lo que sigue intentaré aclarar ciertas descripciones básicas que forman parte de las descripciones de la fenomenología y de la práctica escénica.³ Desplegaré descripciones del espacio y del cuerpo propio en su relación con el mecanismo perceptivo con el que abordamos los materiales a diseñar en una performance o puesta en escena de una obra, no desplegando nada sobre el tema de la temporalidad dada su enorme complejidad que concierne, en primer lugar, a la percepción auditiva.

ESPACIO SUBJETIVO

El espacio en el que vivimos es un espacio en el que sus coordenadas se determinan por nuestra posición en él. De esta manera, se puede asumir que es un espacio tridimensional euclidiano que cuenta con una estructura

³ Mi punto de vista no implica negar que existan otras disciplinas teóricas y/o prácticas en las que sus descripciones no se solapan, de alguna manera, con lo que voy a desarrollar en lo que sigue, desde la historia del arte hasta las ciencias cognitivas pasando por el yoga y las prácticas sensorio-perceptivas.

de puntos de vista. La posibilidad del intercambio de puntos de vista es lo que nos asegura que dicho espacio cuenta con una estructura semejante. Cada punto de vista es el determinado por el cuerpo propio de cada sujeto ubicado en el espacio global. De este modo, el sistema de coordenadas de este espacio así caracterizado está configurado por los siguientes pares de oposiciones: izquierda-derecha / adelante-atrás / arriba-abajo. En consecuencia, el espacio efectivamente vivenciado o experimentado, al contar con una estructura de puntos de vista subjetivos, está orientado. En el análisis del origen de esta espacialidad vivenciada se analiza el pasaje de la superficie bidimensional visual y táctil hacia la tridimensionalidad o el modo en que se pasa de la percepción de unos colores en una superficie hacia la percepción del volumen del objeto que tiene esos colores y esa superficie así cromatizada.

Por otra parte, y sólo como ejemplo para poder desplegar parte de mis intuiciones, tengamos en cuenta que el uso de imágenes audiovisuales proyectadas sobre una superficie en el espacio de la escena en la práctica escénica contemporánea nos muestra de qué manera la bi-dimensionalidad de las imágenes proyectadas pretende hacer sistema o componer con la tridimensionalidad de los cuerpos de los performers. El rol de la luz, no está de más enfatizarlo, es central en esta composición. Otro ejemplo posible para abordar es la ruptura del límite del espacio escénico cuando un performer se introduce en la sala (espacio de la expectación) para llevar a cabo algún tipo de acción. En esta situación se puede considerar que la propia práctica escénica nos indica el modo en que se trabaja la construcción del espacio de presentación escénica teniendo en cuenta la percepción de límites.

Ahora bien, para lo que me interesa indicar en esta presentación, habría que tener en cuenta lo siguiente. En primer lugar se puede argumentar a favor o en contra de que este espacio sea, en una primera aproximación, curvo o plano. El espacio, desde una consideración física, es curvo, dado que la Tierra

es redonda. Si además se agrega la consideración fisiológica de la visión, entonces sabemos que la percepción visual se produce a partir de la presencia de una imagen bidimensional sobre la retina y que dicha imagen es curva, porque el ojo, sobre el que aparece la imagen invertida de los objetos para que la procese el cerebro, también es esférico.

Por otra parte, teniendo en cuenta ahora al segundo ejemplo que cito a favor de mi argumentación, y expandiendo el análisis de la percepción meramente reseñado arriba, se puede decir que la percepción opera primariamente detectando o poniendo de relieve superficies limitadas o cerradas (que incluyen sus límites). Percibimos objetos porque detectamos primero sus límites o bordes. Quizá me animaría a decir que la práctica escénica siempre lo supo, y quizá por eso la estabilización de la visión en el diseño del escenario a la italiana con su clara especificación de los límites del escenario fue tan perdurable.

De este modo, intento explicitar lo siguiente. El espacio subjetivo es lleno, lo que quiere decir orientado y cromático, en contraposición a un espacio vacío formal. Sobre ese espacio, de alguna manera originario, se puede construir el espacio de la presentación ficcional como curvo, plano o con intersecciones de ambas propiedades. Dicho espacio no es necesaria y únicamente tridimensional porque se le combinan espacios bidimensionales. Por otra parte, dado que es cromático, la percepción de los objetos en el espacio del escenario supone la percepción de sus límites. Nótese, entonces, de qué manera ambos ejemplos ilustran el modo en que la combinación de los colores con la orientación que provoca la aparición de los performers se podrían considerar como los elementos mínimos para una consideración fenomenológica del espacio escénico.

CUERPO PROPIO⁴

La fenomenología de Edmund Husserl promueve una explicitación y una reactivación del tema del cuerpo en la filosofía. Su descripción es altamente relevante para las ciencias cognitivas, la biología, las ciencias sociales y lo que en términos generales podríamos denominar como ‘saberes del cuerpo’, incluyendo desde la sensopercepción hasta los deportes. En lo que sigue quisiera focalizar sobre uno de sus aportes más relevantes que es la indagación de la experiencia de nuestro propio cuerpo y el modo en que dicha experiencia interviene en la percepción.

En la configuración del objeto perceptivo interviene no solamente la posición del cuerpo propio en el espacio sino nuestra movilidad interna. Esta cuestión también ha sido analizada por ejemplo por la psicología de James

- ⁴ Me baso para esta sección en Dan Zahavi (2003) y en Agustín Serrano de Haro (1997). La distinción elaborada por Husserl entre cuerpo [Körper] y cuerpo propio [Leib] o cuerpo animado u organismo animado diferencia entre la consideración objetivista de nuestro cuerpo, como lo hace la medicina clásica occidental y la biología en general, del cuerpo tal como lo vivenciamos en nuestra experiencia cotidiana. Para la consideración objetivista, el cuerpo no detenta una unidad originaria, sino que se considera que sus partes están meramente asociadas. Para la consideración fenomenológica, la unidad del cuerpo propio se basa en la unidad de los distintos sistemas kinestésicos, y dicha unidad es esencial y necesaria para que surja la experiencia subjetiva, pero también la objetivación de dicha experiencia en las ciencias naturales que tienen como objeto de análisis a nuestro cuerpo. En otras palabras, y considerando la tecnología o aplicación de la ciencia natural, esta distinción especifica la diferencia entre el punto de vista del traumatólogo (en general) y el punto de vista del osteópata. De esta diferencia no se infiere, o no me comprometo con la inferencia que diría que la osteopatía en su propia formulación discursiva “sabe más y mejor” que la medicina clásica occidental. Sólo me comprometo con la inferencia que dice que para ciertos problemas corporales, en la *práctica* tal como de hecho se da en la Ciudad de Buenos Aires *hasta ahora*, la osteopatía *usa* (sin saberlo) una noción de cuerpo que se puede conectar con la descripción fenomenológica y que es más eficaz en su tratamiento que lo que logra la *práctica* del traumatólogo.

Gibson (1974): vemos con ojos que se mueven, que a su vez se ubican en una cabeza que puede girar, que a su vez se encuentra ubicada en un cuerpo que se puede trasladar de un punto a otro del espacio.

La percepción supone esa experiencia de nuestro propio cuerpo porque los objetos y sus modos de aparición se modifican por los movimientos de los ojos, el tacto de la mano, el peso del cuerpo, etc., experiencia que se denomina experiencia kinestésica. En otras palabras, cuando percibo no sólo percibo objetos sino que, de alguna manera, co-percibo simultáneamente sensaciones kinestésicas. Pensemos en un ejemplo cotidiano, la situación de escritura en el teclado de la computadora. En esta escena, al mismo tiempo que realizo movimientos de los dedos sobre las teclas, se me aparece el teclado y una colección de sensaciones de movimiento de los dedos. Otro ejemplo posible es la observación de una nadadora en el río. La imagen de la nadadora se me aparece junto con la sensación de movimiento de los ojos.

Se presenta una relación entre los movimientos kinestésicos y la aparición de los objetos. La relación revela una conexión “si-entonces”. Si muevo los ojos hacia la izquierda sin mover la cabeza, el campo de objetos padece una modificación en su aparición porque el sistema perspectiva-orientación-distancia lo ha hecho. En términos un poco más técnicos, se revela que hay un horizonte kinestésico configurado por mi capacidad para el posible movimiento. Dicho horizonte kinestésico configura correlativamente del lado objetivo el campo perceptivo.

La relación de estas descripciones estructurales perceptivas con las prácticas de disciplinas corporales y estéticas parece muy clara. En particular, los atletas, bailarines, acróbatas, profesionales de artes marciales y de yoga, entre otras disciplinas, detentan una explicitación particular de este saber que es un saber del cuerpo en su doble sentido: un saber sobre el cuerpo, un saber que tiene el cuerpo.

Como ejemplo (y sólo como ilustración particular) de aplicación de esta explicitación consideremos el siguiente caso. La existencia de las sensaciones kinestésicas se comprueba fácilmente cuando somos empujados por alguien y dicho empuje nos sorprende. Tenemos distintas sensaciones (no incluyo las emociones en esta descripción, cfr. para esta cuestión y la relación entre cuerpo propio y agenciamiento Gallagher, S. y Zahavi, D., 2008). ¿Qué sucedería si en una contemplación de un espectáculo performativo se movieran para atrás las butacas donde están sentados los espectadores? La percepción de lo que sucede en la escena evidentemente se alteraría, en particular el sistema perspectiva-orientación-distancia. Estas experiencias escénicas fueron realizadas cuando se diseñó un espacio escénico circular o de otras formas no tradicionales en las que mediante la observación y la contemplación el espectador se despierta de su automatización.

Pero además parece claro que la consideración de los sistemas kinestésicos en relación con la percepción de los otros cuerpos en la escena se puede introducir en la dirección de actores o performers. El sólo hecho de que un performer discrimine perceptivamente el movimiento de los ojos de la aparición perceptiva del otro performer en escena produce una concentración y atención entre ellos que permitiría abordar cuestiones ulteriores de modo técnico perceptivo.

CONCLUSIONES (ALTAMENTE PROVISORIAS)

La experiencia es asunto del cuerpo. Como corolario la experiencia estética es asunto del cuerpo. La experiencia de la práctica estética puede describirse desde estas teorías filosóficas que privilegian el punto de vista del agente. Esta descripción, formal, se debe enriquecer con descripciones que apunten a la materialidad o contenido de dichas prácticas, en particular con cuestiones sociológicas, antropológicas, culturales, económicas, políticas.

Lo que he presentado no pretende más que mostrar muy resumidamente dos modos, entre los múltiples posibles, de conectar la práctica conceptual de la filosofía fenomenológica y la práctica estética desde el punto de vista del productor, como hipótesis de trabajo a desarrollar.

Bibliografía

- Gallagher, Shaun y Zahavi, Dan (2008), *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Nueva York, Routledge.
- Gibson, James Jerome (1974), *La percepción del mundo visual*, Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Husserl, Edmund (2008), *Crisis de las Ciencias Europeas y la Fenomenología Trascendental*, Buenos Aires, Prometeo.
- Serrano de Haro, Agustín (1997), “Fundamentos del análisis fenomenológico del cuerpo” en Serrano de Haro, A. (ed.), *La posibilidad de la fenomenología*, Madrid, Editorial Complutense, 185-216.
- Shigeto, NUKI (2010), “Theater”, en Sepp, H.R. y Embree, L. (eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Dordrecht / Heidelberg / London / Nueva York, Springer.
- Walton, Roberto (1993), “El mundo de la vida como horizonte”, en San Martín, J. (ed.), *Sobre el concepto de mundo de la vida*, Madrid, ENAD, 95-123.
- Zahavi, Dan (2003), *Husserl's Phenomenology*, Stanford, Stanford University Press.

Asistimos a uno de esos momentos en que la performance vuelve al centro de la escena y en consecuencia todo parece transformarse en performance o acción performativa. Una multiplicidad de perspectivas, acciones y propuestas que se integran bajo la idea de performance dando como resultado una serie de prácticas artísticas con límites tan difusos entre sí, que difícilmente nos permitan algún tipo de encuadre que posibilite definir en qué consistirían hoy los estudios de performance. Una complejidad que se acentúa si tenemos en cuenta que esta generalización en el uso del término produce una apertura de los marcos² desde los cuales abordar la práctica específica. Dicho en otros términos: no todo es performance, ni todo puede ser estudiado como performance –al menos hoy (aquí y ahora)–.³

La libertad de creación que sostiene a la performance como práctica artística se traduce, a su vez, en una multiplicidad de perspectivas teóricas y metodológicas que nos acercan o nos alejan de ese objeto de estudio vivo, huido y efímero. Entonces, atravesados por esta complejidad, podríamos decir que si tanto la teoría como la práctica se constituyen y organizan desde multiplicidades, aquello que justifica la elección de una perspectiva teórica

- 2 La concepción de ‘marco’ con la que trabajamos es la propuesta por André Helbó, quien explica que: “Bajo la influencia del interaccionismo simbólico de Erving Goffman (1967), las teorías críticas están actualmente haciendo un amplio uso del concepto de ‘marco’, esto es, el procedimiento por el cual el espectáculo selecciona y construye su propia realidad, define las reglas de la ilusión y organiza las experiencias perceptivas basadas en comportamientos en situación” (Helbó, 1989: 47)
- 3 Cuando Schechner (2000) proponía la idea de que todo podía ser estudiado como performance, marcaba una relación particular entre la mirada del investigador y el objeto de estudio. Lo interesante hoy en función de esta afirmación es pensar cómo se produjo un cierto desplazamiento en el que esta perspectiva parece haberse invertido: hoy (aquí y ahora) todo es performance, comportamiento performático o acción performativa y por lo tanto, los estudios de performances se ven obligados a redefinir su propio campo. Porque todo es performance no hay posibilidad de organizar una perspectiva teórica que permita construir los marcos teóricos metodológicos necesarios para su análisis.

estará más que nunca determinado por la elección que realice el investigador. En otros términos, la performance se presenta como un tipo de práctica artística que requiere para su comprensión de la construcción de un marco teórico específico a utilizar en cada caso. Esta apertura al diálogo, intrínseca a la obra, permite poner en juego diversas perspectivas. Cada nueva obra implica una nueva definición de performance y al mismo tiempo, cada vez que un artista presenta una performance su propia definición se nos ofrece como un elemento más de la obra, en el que están contenidas las claves de lectura de la misma. En nuestro caso, la definición que nos interesa es aquella que entiende la performance como el resultado de desplegar una idea en el espacio y en el tiempo. Una idea donde el cuerpo del performer está presente como soporte y signo de la acción. Definimos la performance como: “lo que un artista hace, en un aquí y un ahora, que lo vuelve un acto único e irrepetible, compartido con el espectador” (Perea, 2014).

Fijados entonces los límites conceptuales, el interrogante que surge a continuación es cómo posicionarse desde los estudios de performance en función de lo que sucede en la calle como espacio complejo y dinámico. Nos preguntamos qué tipo de relación se establece entre la performance y el espectador cuando este encuentro se produce en el espacio público, dado que es en este contexto en donde es posible observar con mayor visibilidad la distancia entre lo que el artista propone y la lectura que hace de la obra el espectador.

PERFORMANCE Y ESPACIO PÚBLICO

Desde los años sesenta hasta hoy la performance ha estado presente en el espacio público de diferentes maneras, con momentos de fuerte visibilidad y otros de latencia, oscilando entre los márgenes y las periferias, en una tensión permanente entre la institucionalización y el rechazo, dentro y fuera de la academia o del museo. Sabido es que el espacio público tiene dinámicas

propias, lo que nos permite observar en él trayectorias, cruces, intercambios, choques, interrupciones, tránsitos, ocupaciones, desplazamientos. Desde la perspectiva de la performance se deben tener en cuenta todas estas posibilidades puesto que se lo considera también uno de los elementos constitutivos de la acción, el espacio es un componente central de la performance, un elemento de creación.⁴ Cuando la performance se desarrolla en el espacio público se hacen visibles una serie de condicionantes que potencian o restringen las posibilidades que tiene la acción. Teniendo en cuenta esta idea, hemos propuesto que el vínculo entre la acción y el espacio público puede pensarse desde las categorías espaciales de *itinerarios*, *encrucijadas* y *centros*, tal como lo hemos desarrollado en trabajos anteriores (Perea, 2014). Proponíamos entonces pensar dichas categorías como categorías de acción, dado que determinan el ritmo, el tiempo, la presencia y todos los demás elementos que componen la performance.

Una de las primeras decisiones que tiene que tomar el performer cuando ha resuelto que el encuentro con los espectadores se llevará a cabo en un espacio público, principalmente en la calle, es indudablemente la elección del lugar. Recordemos que un lugar no es un sitio cualquiera, por el contrario, un lugar es un lugar antropológico. Augé define lugar antropológico como: “(...) un espacio de identidad, relacional e histórico” (1993: 62) Para la performance el espacio público es siempre un lugar, pues la práctica artística no tiene cabida en los no-lugares,⁵ y por lo tanto, definir dónde se va a producir ese encuentro con el otro es elegir cuál –o qué combinación– de las tres formas espaciales

⁴ Seguimos en este tema a Ferrando (2009) para quien habría cinco puntos a considerar para la creación de una performance. Según el investigador español estos elementos de creación serían el espacio, el tiempo, el alejamiento de la noción de representación, la presencia del cuerpo del performer y la exigencia de la idea.

⁵ Según Augé: “... cuando un lugar no es ni de identidad, ni relacional, ni histórico nos enfrentamos a un no lugar” (Augé, 1993: 62)

que –según nuestro autor– caracterizan un lugar: itinerario, encrucijada o centro. En el marco de los estudios de performance, cada una de estas formas espaciales se transforma en la práctica en una categoría de acción.

En el caso de los itinerarios, parecería ser que aquello que prima es la idea de recorrido como una acción que se despliega en el tiempo y en el espacio. Se trata de trayectos que no son solamente espaciales sino, principalmente, temporales, puesto que son recorridos que implican traslados, desplazamientos y tránsitos.

Cuando una performance pública se realiza en un lugar fijo –generalmente una plaza– puede estructurarse como una encrucijada o como un centro. Si la forma del itinerario provoca cierto distanciamiento con el espectador dado que lo obliga a tomar una decisión: seguir una trayectoria o no seguirla. Las encrucijadas y los centros permiten una relación más directa con los espectadores.

Cuando un artista selecciona una encrucijada sabe que deberá resolver un espacio complejo e inestable: aquel que surge del intercambio directo con los espectadores. La performance interfiere en el espacio cotidiano, modificándolo aunque sólo sea por un breve lapso de tiempo. Las encrucijadas nos hablan de hibridaciones, combinaciones y entrecruzamientos, puntos de contacto –y a veces de rechazo– entre el artista, el entorno y la gente.

Una performance utiliza el espacio público como centro, cuando en la obra el espacio propio de la performance y el espacio de la expectación aparecen claramente diferenciados. El centro es una forma espacial muy utilizada en el teatro de calle, y la que menos interesante resulta para la performance, ya que al trazar un círculo imaginario alrededor de la acción, el espectador se convierte en un elemento pasivo, alguien que ha sido colocado en el tiempo de la espera.⁶

⁶ Teniendo en cuenta los procesos y las formas de creación la distancia entre performance y teatro se sostiene y se expande.

Itinerarios, encrucijadas y centros son, como ya hemos expresado con anterioridad, tres categorías de acción que atraviesan estructuralmente toda performance que se presenta en un espacio público.

A su vez, se pueden plantear tres maneras de comprender la relación entre ese espacio y la propuesta específica, tres tipos de acercamientos básicos, que podrían describirse en los siguientes términos:

- La performance como la intervención de un artista en el espacio público y en un tiempo determinado, con la idea de activar, modificar o transformar dicho espacio-tiempo.
- La performance como instalación de un artista en un espacio público y durante un tiempo dilatado, con el objeto de ocupar y transformar el lugar.
- La performance como acción efímera, cuya marca es momentánea y desaparece del espacio y de la memoria (sin huellas, sin registros).⁷

LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO/ESPECTADOR EN EL ESPACIO PÚBLICO

El espacio público no es nunca un espacio neutro ni un espacio vacío que pueda considerarse como neutro antes de la realización de la performance. En el espacio público coexisten muchas maneras de ser y de hacer. Ceremonias, ritos y acciones cotidianas se entrecruzan permanentemente llenando totalmente el espacio en lo visual, lo sonoro, lo simbólico.

La elección del lugar también nos permite visibilizar la manera que los artistas incorporan en su trabajo la mirada del espectador, principal copartícipe

⁷ Hoy la obra parece ser más que la acción en sí misma el catálogo que difunde la obra del artista, el relato autobiográfico que permite ubicar la propuesta –o nombrar la propuesta– como performance.

del proceso creativo. Sobre este aspecto nos parece importante tener en cuenta que, si en el caso de una performance presentada en una sala, un teatro o un museo, el montaje de la mirada del espectador puede o no tenerse en cuenta desde el origen mismo de la performance, –esto es desde el momento de concebir las primeras ideas que van a concretarse luego en una acción–, en el caso de las presentaciones en el espacio público esta elección necesita resolverse desde los primeros momentos del proyecto, cuando se inicia la búsqueda, dado que el lugar condiciona la estructura misma de la propuesta.

Cabrían aquí dos interrogantes: cuál es el espectador construido desde la performance y cómo la performance prevé a ese espectador, cómo lo proyecta y lo imagina. Una pregunta que se desprende de las anteriores sería pensar si la obra construye al espectador –al menos como un elemento secundario– qué tipo de relación le propone y cómo determina dichas relaciones.

Intentemos organizar qué tipos de espectadores podemos encontrar en el espacio público. En primer lugar, un espectador que posee algún tipo de conocimiento previo sobre lo que sucede, ya sea porque tiene información sobre la propuesta (conoce el marco en el que se va a desarrollar la acción), o bien porque desconociendo la propuesta reconoce que eso que sucede es una performance (conoce el código de la performance como lenguaje artístico o bien reconoce el código espectacular).

En segundo lugar, podemos encontrar en el espacio público a un espectador que no tiene ningún tipo de información previa. Se trata de un espectador⁸ al que denominaremos como ‘casual’ porque desconoce tanto el marco de la propuesta como el código específico de la performance. Este observador casual tiene que ser atraído hacia la performance y seducido para que

⁸ Este segundo tipo de espectador puede asociarse al observador desprevenido que Schechner proponía en sus estudios de performance cuando lo describía como a un sujeto curioso que se acerca para observar un accidente. Schechner denomina erupciones a este tipo de acontecimientos callejeros en donde: “(...) la gente se detiene, echa un vistazo y sigue de largo” (2000: 76).

aquello que sucede logre interesarlo lo suficiente como para permanecer atento durante un determinado período de tiempo, el necesario para poder decodificar o al menos comprender la propuesta.

Este doble juego impregna la comprensión y la mirada de ambos tipos de espectadores. La performance es en primer término, lo que sucede en el yo-aquí-ahora de la acción, y en segundo el desplazamiento que se produce como la segunda instancia del registro, la experiencia de la vivencia, aquello que envuelve a artistas y espectadores como ejercicio de comprensión.

En la calle, el tiempo de atención de un espectador no iniciado es limitado: mira, pregunta, permanece si le interesa o se marcha si no. Las entrevistas informales a los espectadores ocasionales constituyen un valioso aporte a la concepción global de las obras y la mayoría de las veces dan cuenta de la distancia entre la propuesta del artista y la construcción de sentido que hace el espectador (Perea, 2014)

Es interesante revisar también en relación con este tema lo que sucede con ese otro espectador, conocedor del código y del marco, que en muchas ocasiones su participación activa en la performance puede describirse en términos de competencia con el performer. En estos casos, se trata de un observador participante, con cierto conocimiento previo que le permite instalarse en una zona de seguridad desde la que ejerce una especie de mediatización entre la propuesta y el espectador casual, no iniciado en el lenguaje de la performance. Esta especie de voz secundaria, o de efecto eco de las acciones del performer, unas veces se materializa en la forma de acotaciones o comentarios realizados desde esta zona intermedia, ostentando su participación en la acción. En el espacio público observamos muchas veces este tipo de comportamiento, con mayor presencia (y se trata justamente de una segunda presencia en relación a la presencia del cuerpo del performer) en el caso de público de encuentros o festivales, dado que en los mismos se programan múltiples acciones, lo que le permite comprender e incorporar

un gran abanico de posibilidades de participación. Esto es posible porque es la performance misma la que ofrece una apertura a la participación activa, puesto que –a diferencia de lo que sucede con otras artes ‘vivas’– se piensa en términos de presencias compartidas en un mismo espacio, sin jerarquías o privilegios. Porque en la misma estructura de la performance hay como un hueco, un espacio de fuga. Ya hemos señalado que entendemos la performance como una idea que se despliega en el tiempo y en el espacio, un espacio público cargado de sentidos y trayectorias.

La performance construye ese espacio ahuecado, horadado desde la estructura misma de la acción. El proceso en este punto tiene una particularidad en relación con el teatro: mientras que en el teatro se parte de un texto horadado que debe ser colmado de sentido, la performance, en cambio, se constituye sobre el proceso contrario: determina modos de ser que se articulan en búsquedas, en la construcción de una estructura que debe permanecer necesariamente abierta. Es esta apertura la que permite inscribir la idea en el cuerpo y el cuerpo en el espacio. Algo puede suceder: una performance.

Bibliografía

Augé, Marc, 1993, *los ‘no’ lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.

Ferrando, Bartolomé, 2009, *El arte de la performance. Elementos de creación*, Valencia, Mahali ediciones.

Helbó, André, 1989, *teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna/Lemcke Verlag.

Perea, María Cecilia, 2014, *performance y Espacio Público*. Comodoro Rivadavia, Vela al Viento Ediciones Patagónicas.

Schechner, Richard, 2000, *Performance. teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

propuesto por Debord no es parte de las actividades del tiempo del ocio sino “un comportamiento lúdico-constructivo” (Debord, 2010:197). No sigue recorridos precisos, ya marcados, como lo que hoy llamaríamos ‘corredores culturales’ o circuitos preestablecidos por las ‘guías’ de las ciudades. Por el contrario, la deriva es un método de concentración, de observación y análisis del espacio.

Otra forma de desplazamiento como el deambular sin metas, procedimiento utilizado por los surrealistas, se encuentra en las antípodas de la deriva. Mientras que para los primeros el azar cumpliría un rol fundamental en la organización de los movimientos, para la técnica situacionista, el azar resulta una acción “naturalmente conservadora” (Debord, 2010:198). En tanto procedimiento unitario la deriva no descarta la participación del azar en la determinación de las direcciones de desplazamiento. Pero alerta del uso ideológico reaccionario de los surrealistas, se vale de él como factor de disrupción capaz de alterar certezas y desestabilizar marcos interpretativos. En la deriva el movimiento se debe orientar a partir del conocimiento del espacio y no del azar que se utiliza para poner a prueba ese propio conocimiento y sus determinaciones socio-históricas. Una de las reglas que señala Debord incluye establecer “las bases y cálculo de las direcciones de penetración” (Debord, 2010:199) en el campo espacial fijado de la deriva.

El procedimiento situacionista se propone un objetivo preciso: desarrollar, de manera lúdica, el conocimiento de la ciudad en el marco de las transformaciones capitalistas. De acuerdo al análisis debordiano, los mapas que por ejemplo ofrece la administración estatal serían insuficientes para conocer la ciudad. Esas representaciones basadas en las distancias geográficas, la geometría euclidiana-funcionalista y la compartimentalización de las ciudades, no toman en cuenta la existencia de otras distancias ni los efectos psicológicos que la ciudad produce en sus habitantes. Si, en las palabras de Marx, que Debord retoma en su *Teoría*, los humanos no podemos ver a nuestro alrededor más que nuestros rostros y todo nos habla de nosotros mismos

de modo tal que hasta el paisaje está animado, la deriva aparece como la posibilidad de conocer críticamente ese paisaje. El espacio se ha convertido en una mercancía animada por el fetichismo y diferentes lugares de la ciudad performatizan distintos sentimientos y emociones que arman otros mapas. La deriva busca recorrer la ciudad de otra manera capaz de reconocer las placas giratorias psicogeográficas que la organizan, reconocer las zonas de coalición y erupción y disminuir los márgenes fronterizos, “hasta su supresión completa” (Debord, 2010:200).

La deriva como técnica supone toda una teoría del espacio, una psicogeografía y también todo un modo de intervención sobre las condiciones actuales de producción espectacular del mundo. La deriva implica otro modo de habitar la ciudad. En una sociedad que privilegia el valor de cambio y ha hecho del espacio una propiedad el procedimiento situacionista privilegia el valor de uso de la ciudad.

LA DERIVA COMO PERFORMANCE

Como la performance la deriva es también uno de los dispositivos críticos que elaboran los movimientos de vanguardia entre los cuales es posible ubicar a la Internacional Letrista y la Internacional Situacionista. Ambos procedimientos se caracterizarían por su vocación contra-espectacular y así como la performance procura irrumpir en el campo de la acción, la deriva busca hacerlo en el espacio. Tanto como las performances artísticas las derivas producirían una situación, es decir un momento de vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos. La situación es una unidad de comportamiento en el tiempo (Debord, 1999).

Performances y derivas son comportamientos lúdico-constructivos que se insertan en la vida cotidiana. Sin embargo, a diferencia de la performance,

la deriva no se transformó en un género artístico. Si como parte del proceso constante de reformulación de la noción de arte y de las prácticas artísticas vimos emerger, a partir de la década de 1960, un arte de la performance, no ocurrió lo mismo con las prácticas situacionistas. Por el contrario, la transformación de esos procedimientos en un movimiento artístico, en un -ismo, era una posibilidad que irritaba profundamente el poco apacible humor del círculo debordiano. La noción de situacionismo fue obviamente creada por los antisituacionistas. Antes que un nuevo repertorio de fines para el arte, la Internacional Situacionista se planteaba el fin del arte. “El cine ha muerto. Pasemos al debate” sostiene Debord en los primeros momentos de *Aullidos en favor de Sade*, el film de 1952.

Al mismo tiempo que se ubica más allá del arte de la performance, la deriva es una performance. En términos de Richard Schechner (2000), las performances se caracterizan por ser conductas restauradas. Nunca originales, siempre realizadas por segunda vez. En ese sentido, la deriva podría considerarse una performance en tanto cita prácticas anteriores, como el paseo turístico y el deambular surrealista, y las transforma para construir un método propio de conocimiento crítico del mundo social. Como las performances, la práctica situacionista propone y supone una experiencia única e irrepetible que al mismo tiempo es la reedición de una acción anterior.

La deriva, en tanto desplazamiento organizado y curioso supone una particular experiencia que se produce en, con y desde los cuerpos. Encontrarse en el aquí y ahora que propone el método implica focalizar la atención en una serie limitada de estímulos. A diferencia del paseo que abre los sentidos y el deambular surrealista que se (des)orientan por las reglas del inconsciente, la práctica situacionista, en tanto performance, obliga a manipular el estado de conciencia. Ese trabajo sobre sí permite ingresar en la experiencia que el antropólogo Victor Turner (1982) llamó *fluir*.

Los medios para conseguir ese mismo estado de conciencia que Debord exige a quienes derivan juntos son variados. Entre ellos podemos describir algunos relacionados con la incorporación de sustancias psicoactivas o moléculas que se funden en el torrente sanguíneo y alteran los intercambios de neurotransmisores en el Sistema Nervioso. Una deriva posible sería dar cinco vueltas a la plaza central de la ciudad, siempre en sentido anti-horario, respirando dentro de una bolsa de papel. También después de que cada uno haya consumido un litro, y sólo un litro, de la bebida escogida por el grupo o una gran cantidad de blanca azúcar.

Otros caminos para la focalización de la experiencia incluyen ciertas restricciones motoras o sensoriales. ¿Qué ocurriría si realizáramos la misma deriva por la plaza pero en lugar de hacerlo de manera intoxicada lo hacemos sosteniendo un ejemplar de *La sociedad del espectáculo* en la cabeza o con los ojos vendados? Alterar las formas de presentación personal (travestirse) o la dirección de los desplazamientos (caminar hacia atrás o con las palmas de las manos) son también formas que permiten ingresar en el *fluir* de la deriva. De modo menos ‘invasivo’ otras técnicas suponen el sometimiento a reglas precisas de observación y registro como por ejemplo atravesar la ciudad buscando esvásticas, a la *Gioconda* o zapatillas colgando de los cables. ¿Dónde están esas marcas? ¿Quiénes se las atribuyen? ¿Qué otros mapas trazan? ¿Qué placas psicogeográficas se atraviesan? La conciencia se concentra en la tarea de responder esas preguntas y la deriva se mueve como el *sabueso* que sigue un rastro: excitado.

Juntos, hechos un mismo estado de conciencia, quienes derivan se comportan como los participantes de una procesión. Como ellos pueden tener un recorrido prefijado y estaciones preestablecidas donde detenerse. Una deriva podría unir la principal catedral, sinagoga y mezquita de la ciudad para proclamar en cada uno de esos puntos la muerte de Dios. Pero, a diferencia

de los peregrinos, los sujetos en deriva no marchan por caminos conocidos ni tienen por objetivo arribar a un centro sagrado. En la deriva no hay centro ni camino. La deriva es como una expedición de caza en donde la presa no se conoce y que por lo tanto resulta fallida. Sin embargo, gracias a ella se conoce mejor el territorio. Como arcaicos recolectores, quienes derivan recorren el espacio buscando aquello que no saben que van a encontrar.

El objetivo de la deriva, como el de la performance, no es necesariamente la producción de un objeto (artístico) sino la construcción de una situación o experiencia. Si bien es posible utilizar medios para el registro como fotografías, dibujos, o palabras, el cuerpo es el instrumento privilegiado para almacenar esa experiencia. A través de un comportamiento lúdico-constructivo, la deriva busca construir un saber psicogeográfico: un conocimiento encarnado acerca de los modos en los que mutuamente se constituyen cuerpos y espacios o subjetividades y sujeciones.

La *performance* y la deriva también se presentan como modos de intervenir en el mundo. El conocimiento elaborado por medio de esos dispositivos encuentra su verificación en la capacidad de aniquilar los márgenes fronterizos que compartimentalizan el espacio y los cuerpos.

EJERCICIOS DE DERIVA

Desde hace varios años y en diversos contextos desarrollamos prácticas de deriva. Como parte de esas acciones/performances diseñamos nuestras propias derivas, dictamos talleres e incorporamos ese hacer a las prácticas profesionales y en la docencia.

A continuación exponemos algunos de esos ejercicios donde pueden observarse diferentes usos del procedimiento situacionista.

a. Alberdi: nuestro barrio en Córdoba

Nuestras primeras experiencias en deriva las realizamos en el barrio que compartimos desde hace más de veinte años. El tiempo vivido en la zona haría suponer un amplio conocimiento del espacio. Sin embargo, aunque verdadero, ese enunciado resultó insuficiente puesto que nuestras experiencias estaban limitadas por necesidades cotidianas. La verdulería, el supermercado, la librería que vende todo tipo de papeles, la parada de ómnibus, el club Belgrano, el colegio Manuel Belgrano, el Hospital Clínicas, y más.

Para conocer de otro modo lo ya conocido proyectamos un recorrido que repetimos utilizando diferentes principios de movimiento y a diferentes horas del día. En el diseño del espacio de la deriva usamos una técnica que luego aplicaríamos en otros ejercicios. Esa técnica consistía en:

1. Buscar un mapa de una ciudad o parte de ella.
2. Recordar que el mapa es un instrumento que permite (re)conocer un espacio y un determinado orden al proponer un punto de vista totalizador y omnipresente que no da cuenta del carácter diacrónico de la experiencia de la deriva.
3. Proyectar sobre ese mapa el dibujo de la constelación de Cáncer y marcar los puntos que corresponden a las cinco estrellas.
4. Unir los puntos a través de ejercicios de deriva.

Esas derivas en Alberdi nos devolvieron imágenes tan expuestas como inadvertidas producto de nuestra atención determinada. Identificamos unidades de ambientes, nítidamente diferenciables, (de)marcadas por fronteras físicas y de sentidos; experimentamos cómo las distancias sociales se hacían elásticas y, al mismo tiempo, permanecían estáticas; reconocimos modos de habitar y de dominar (en) el barrio. La basura se acumulaba en algunos sitios. Las formas de hablar castellano cambiaban. Algunos negocios vendían marcianos y encontramos paisajes que Fader hubiera podido pintar. Tuvimos miedo.

La comprensión de la psicogeografía barrial se materializó en distintos proyectos artísticos. A través de diferentes acciones se procuró conjugar aspectos afectivos, críticos y reflexivos desarrollados en y por el ejercicio de la deriva con intereses comunes a otros sujetos que encontramos en el camino. Esa articulación nosotros-otros le dio a los diferentes resultados de las derivas por el barrio una dimensión política.

En espacios emblemáticos tales como el Club Atlético Belgrano así como en otros que para un transeúnte desprevenido no revestía ningún sentido especial se montaron jornadas de trabajos colectivos de serigrafía. Durante las mismas se procuró crear “situaciones” donde se estampaban distintas imágenes y textos en los soportes que traían lxs vecinxs y algunxs artistas y amigxs. Los motivos se referían a reclamos y causas comunes del barrio como la recuperación de un viejo cine teatro, graffitis del Mayo francés (“No me liberen, yo me basto para esto”), imágenes icónicas de la mística futbolística local o el simple dibujo de la constelación de Cáncer. Por medio de esas performances se forjaba comunidad y se hacía (el) barrio al compartir un aquí y ahora. Esa comunidad se hacía nuevamente cuando las personas (se) reconocían en otro la misma estampa que ellas portaban. El diseño funcionaba como marca de la situación compartida y de la común pertenencia.

Otra de las acciones artísticas consistió en el montaje en paredes internas del Club Atlético Belgrano de la muestra *Deriva en Alberdi* en abril de 2013. La exposición reunió un conjunto de fotografías estenopeicas de Belkys Scolamieri producto de las derivas y un plano del barrio de importantes dimensiones donde lxs vecinxs pudimos intervenir ubicando puntos significativos y estableciendo relaciones. Una vez más se procuraba forjar comunidad pero esta vez a partir del recurso de la memoria y el (re)encontrarse en el mapa.

b. Reforma Universitaria

La serie de revueltas estudiantiles que en 1918 agitaron la universidad más antigua del país para luego extenderse por el continente tuvo como escenario nuestro emblemático barrio Alberdi. La conmemoración de los 90 años de esa importante fecha fue la oportunidad de proponer una deriva dirigida a estudiantes de la Universidad Nacional de Córdoba en el marco de un proyecto de intervenciones urbanas y *performances*.

La propuesta circunscribió a partir del ya mencionado mapa estelar un espacio que incluía diferentes puntos neurálgicos del histórico movimiento de principios del siglo XX que transformó la educación superior. En grupos de tres, los estudiantes debieron unir los diferentes puntos motivados por una frase extraída del *Manifiesto Liminar*. *Los dolores que quedan son las libertades que faltan* fue el enunciado clave desde la cual abordaron el recorrido por el barrio. Posteriormente los participantes compartieron y discutieron registros audiovisuales de la experiencia.

c. Un deriva costera

De vacaciones en una ciudad de la costa atlántica bonaerense recorríamos el territorio casi en una única dirección: de casa a la playa y de la playa a las casas. El paseo por la peatonal, una frustrante incursión en el Casino y las idas al supermercado completaban nuestros desplazamientos. Éramos turistas. Una tarde de lluvia decidimos organizar una deriva para conocer, de otra manera, ese espacio. Con ese objetivo proyectamos sobre el mapa de la villa veraniega la constelación de Cáncer y determinamos cinco puntos, uno de los cuales se correspondía con el lugar que ocupábamos: Paraná 333. Nuestra tarea sería unir esos puntos desplazándonos en zigzag y marcar cada uno de ellos con una estrella azul. En el recorrido nos alejamos del océano y sucesivamente atravesamos zonas de edificios de departamentos, casas solariegas de estilo campestre con amplios parques, las pequeñas

casitas con sus pequeños jardines y las casas humildes de pescadores y trabajadores. Con cada movimiento las calles se hacían más estrechas, la iluminación disminuía, aumentaba el número de árboles, veíamos dunas y flora autóctona. Una plaza y juegos infantiles en ruinas carcomidos por el salitre. Después reaparecieron las casas elegantes con dos autos en el garaje, una lancha y una moto de agua. La arena, las olas y de nuevo en el centro hasta encontrar la Avenida Costanera.

A partir de la deriva reconocimos las diversas pulsaciones que organizan el espacio. Según aprendimos la mayor concentración de población se daba en torno las cercanías de la playa y el centro (la Rambla) o, a considerable distancia, en 'las afueras'. En el primer espacio predominaba una atmósfera jovial y el aire se cargaba del perfume de pizzas de mozzarella mixturado con rabas. Era el territorio del verano. En el segundo, predominaban el silencio y la oscuridad, sólo interrumpidas por los televisores encendidos, la luz de la luna y el viento austral. Aquí residían los trabajadores que no estaban de vacaciones. Entre esos polos se extendía un espacio arbolado y señorial donde se podía experimentar el aroma de los pinos y los eucaliptos y disfrutar la paz del lugar.

d. Un taller en Salta

En el Museo de Arte Contemporáneo de Salta organizamos una jornada de trabajo que incluyó un recorrido teórico por los postulados situacionistas y una vez más la propuesta de abordar el espacio urbano a partir de la deriva. Para realizar el ejercicio, los asistentes, en su mayoría estudiantes universitarios y artistas residentes en la ciudad, se dividieron en grupos de tres integrantes. Cada equipo recibió un sobre dentro del cual se incluían una tarjeta donde se indicaba el lugar de llegada, el horario que acordamos para el reencontro y un autoadhesivo en forma de estrella. Los grupos debían dirigirse de acuerdo a un principio de movimiento que ellos mismos determinaban

hacia el punto indicado donde debían pegar el autoadhesivo. Los sobres estaban identificados con una letra griega que correspondía al nombre de la estrella que conforma la constelación de Cáncer que proyectamos sobre el área central de la ciudad.

De regreso en el museo, los participantes compartieron los registros audiovisuales de las distintas derivas. Fotos, dibujos, palabras y sonidos recolectados en el camino permitieron (re)conocer la ciudad. A través del ejercicio fue posible pensar Salta desde perspectivas diversas y fuertemente críticas. Se identificaron aspectos aparentemente irrelevantes o que pasaban inadvertidos para el caminante cotidiano. La arquitectura y el diseño evidenciaban las relaciones interétnicas y de clase que articulaba la vida urbana local. Asomaban con fuerza los circuitos habilitados para públicos determinados y los sentidos ocultos tras la apariencia inocente de la cultura. Güemes, Güemes, Güemes. Belgrano. Una y otra vez esos nombres aparecían y daban forma a una identidad que se tensionaba entre las imágenes dominantes de los monumentos y las iglesias y los gestos estéticos políticos que buscaba desacralizarlas.

e. Fotogalería de la Facultad de Ciencias Económicas, UNC

En 2011 la muestra *Un lugar / Otra mirada posible* de Belkys Scolamieri presentó la deriva como propuesta estético-política e hizo explícitos los pasos establecidos por nuestro modelo. En esa oportunidad, el espacio expositivo fue diseñado a partir de la proyección de la constelación de tal manera que se determinaron en la sala cinco puntos. En cada uno de ellos, designados con una letra griega, se agruparon algunos de los registros (en este caso fotográficos) de derivas realizadas en Catamarca, Córdoba, Barcelona y París.

Cada lugar, en la sala y en las ciudades, hablaba de una experiencia diferente y junto con los textos que acompañaban a las fotos tensionaban el concepto de dibujo y plano con el formato narrativo de la propuesta.

En esa oportunidad, la Fotogalería se transformó en un lugar organizado por la deriva y también para la deriva en tanto la muestra era una invitación a recorrer el espacio de diferentes modos. Las líneas de punto que unían los puntos/estrellas daban cuenta de algunos recorridos pero otros mapas eran posibles. Diseñar esos otros trayectos y dibujar el espacio con el cuerpo eran tareas para lxs visitantes quienes antes que contemplar fotografías debían experimentar el lugar.

f. La deriva como técnica etnográfica

Quien nunca fue a un baile de Cuarteto o a una fiesta electrónica percibe la primera vez que ingresa a esos lugares una masa de cuerpos agitados en movimiento. En ese caos parecería no haber ningún orden. Sin embargo, para los miles de jóvenes que fin de semana tras fin de semana concurren a disfrutar de la música, la danza y la experiencia nocturna que le ofrece su artista preferido, el espacio posee toda una organización. Con el objetivo de conocer esos territorios de la joda y la diversión desde el punto de vista de los y las jóvenes participantes, encaré diferentes trabajos etnográficos. Al enfrentarme a la tarea de conocer cómo se distribuían las personas en el espacio y cómo se hacía un tipo de sujeto a partir de ocupar un determinado lugar en el baile de Cuarteto o en la pista de baile electrónica recurrí a la deriva.

El procedimiento situacionista me permitió observar y experimentar las placas giratorias psicogeográficas que organizaban el espacio y las construcciones subjetivas en esas prácticas nocturnas y juveniles (Blázquez, 2013). Derivar fue una de las formas posibles de hacer trabajo de campo en esos territorios.

- Al enfrentarme a un espacio desconocido me proponía recorrerlo orientado por principios fundados en el azar:

- Seguir a un chico o una chica que llamara mi atención hasta que me cruzara con otra persona que desviara mi atención y así durante una hora
- Escoger cuatro puntos y permanecer en ellos durante 30 minutos
- Dibujar distintas figuras geométricas (triángulos, cuadrados, pentágonos) por medio de los desplazamientos
- Girar en sentido horario durante 40 minutos y en sentido anti-horario durante otros 40 minutos
- Permanecer 30 minutos en el lugar con mayor iluminación o volumen y otros 30 minutos en el lugar con menor iluminación o volumen de sonido
- Bailar

Las formas de estar en el lugar cambiaban semana tras semana y a lo largo de una misma noche. A partir de ellas comencé a reconocer los distintos espacios dentro del espacio y los más o menos constantes flujos de circulación. Ese conocimiento me permitió (re)orientar los movimientos cada vez más de acuerdo a esas dinámicas y menos a partir del azar. Con el tiempo, y en función de los vínculos que construía con las personas, fijaba un modo de recorrer el baile de Cuarteto o el club electrónico que repetía noche tras noche.

Periódicamente, con la intención de subvertir la fuerza también conservadora del hábito, quebraba ese esquema de movimiento y reintroducía el azar. Algunas noches sólo permanecía con un grupo de personas y seguía exclusivamente sus desplazamientos; me quedaba en un mismo lugar esperando que las personas que conocía vinieran a mí; acompañaba los recorridos de alguno de los artistas; me ubicaba atrás del escenario en los bailes o en la cabina del DJ en los clubs.

Al repetir una y otra vez la práctica los diferentes ejercicios de deriva me permitieron ubicarme entre el azar y el hábito como fuerzas conservadoras

que organizan la experiencia psicogeográfica. Como en los usos anteriores, la etnografía como deriva busca romper con lo ‘ya sabido’ pero, a diferencia de ellos, en este caso depende menos del azar. El trabajo de campo se ubica en ese entre donde las prácticas de los sujetos y las nuestras en tanto co-partícipes de esa experiencia no se daban de un modo necesariamente coherente y unívoco. Por el contrario, la incoherencia y la polisemia forman parte de las artes del existir y la deriva constituiría un procedimiento privilegiado para su conocimiento psicogeográfico.

UNA PROPUESTA PARA LA BP.15

Como parte de las actividades académicas desarrolladas en el marco de la I Bienal de Performance realizamos un taller de deriva. La actividad se extendió a lo largo de dos jornadas durante las cuales discutimos los postulados de la Internacional Situacionista, trazamos una genealogía de sus ideas y prácticas estético-políticas, lo que hoy podríamos llamar ‘artivismo’, y ensayamos formas de deriva.

Al finalizar el primer encuentro se propuso a los participantes formar grupos de no más de cuatro integrantes para realizar una deriva cuya unidad ambiente sería el propio edificio donde se llevaba a cabo el encuentro. Cada equipo recibió una tarjeta donde se establecían las pautas de trabajo, se asignaba un determinado principio de movimiento y dejaba lugar para las observaciones en relación a los dos aspectos: el territorio y las emociones desconcertantes.

Principio de movimiento

1. Tomarse de los brazos de manera tal que un integrante mire hacia adelante y los otros dos en sentido opuesto. Avanzar.
2. Tomarse de las manos formando un círculo mirando hacia afuera. Avanzar.
3. Tomarse de las manos formando un círculo mirando hacia adentro. Avanzar.
4. Tomarse de las manos y avanzar hacia un punto. Adoptar la altura de un niño. Incorporarse y repetir el ejercicio por lo menos tres veces hasta el punto de llegada.
5. Tomarse de las manos y avanzar hasta un punto. Acostarse boca arriba. Incorporarse y repetir el ejercicio por lo menos tres veces hasta el punto de llegada.
6. Tomarse de las manos y formar una fila. Cada 30 pasos un integrante cierra los ojos y guía al resto. Repetir el ejercicio alternando el “guía”.
7. Tomarse de las manos y formar un círculo. Fijar la mirada en un punto del cuerpo del compañero ubicado a la izquierda. Avanzar sosteniendo la mirada en ese punto.
8. Formar un círculo. Elegir una parte del propio cuerpo de la cual el compañero ubicado a la izquierda deberá tomarse durante la deriva. Avanzar.
9. Tomarse de las manos y flexionar el torso de manera tal que el rostro se dirija hacia el piso. Avanzar.
10. Tomarse de los brazos y formar una fila. Avanzar de manera lateral.

La construcción de otras maneras de estar y recorrer el espacio buscaba romper con las disposiciones corporales habituales. Como parte de la actividad los participantes debieron consensuar y llegar a acuerdos para llevar a cabo la consigna. Según recuperamos en la jornada siguiente, en esos procesos de negociación a través de los cuáles se produjo un estado de conciencia

compartido podía reconocerse parte de la dimensión política de la deriva. ¿Cómo hacían cuatro cuerpos para hacerse uno? ¿Qué relaciones de fuerza organizaban ese devenir y coordinaban los movimientos?

Al finalizar el taller se propuso una segunda deriva y nuevamente se entregó a los equipos una tarjeta donde se indicaba la consigna que organizaba la deriva. Como en oportunidades anteriores proyectamos sobre un mapa, en este caso del área central de la ciudad de Buenos Aires, una constelación. Pero, a diferencia de los ejercicios anteriores, en esta oportunidad escogimos la Cruz del Sur.

Cada grupo debía unir los cuatro puntos marcados en el mapa. Si bien las decisiones del recorrido quedaban sujetas al principio de movimiento que cada equipo acordara, el sentido del recorrido debía ser siempre anti-horario. Además, una vez iniciada, la deriva debía completarse en el lapso de una jornada.

La modalidad de la propuesta fue de *work in progress* pudiéndose repetir la deriva con diferentes principios de movimiento y acuerdos entre los integrantes. Los registros no necesariamente debían ser fotográficos y se explicitó que podían incluirse textos, dibujos, objetos encontrados, sonidos. Esos registros se editan en un sitio de internet privado donde adquieren la forma de un hipertexto. La deriva sigue en movimiento.

Esta segunda propuesta de deriva estuvo diseñada alrededor de una hipótesis que los participantes no conocían. Los dos segmentos que organizan la constelación delimitaban un sector entorno a la plaza de Mayo y se cruzaban en un punto que coincidía con la Pirámide de Mayo. A través del ejercicio se buscaba recrear indefinidamente la acción de las Madres de Plaza de Mayo y derivar, en sentido siempre anti-horario, en torno al monumento.

Con esta propuesta se procuró hacer de la deriva un dispositivo de conocimiento psicogeográfico que puede ayudar a pensar el escenario presente y las marcas o señas que hacen la ciudad. Pero también, al citar el gesto de

las Madres, la deriva se hace una *performance* que (re)traza el espacio y la memoria a partir del movimiento de los cuerpos. ¿Qué ocurriría si, como en una gran deriva/performance, sólo nos moviéramos en sentido anti-horario? ¿No sería ésta una forma contra-espectacular, lúdico-constructiva, de hacernos agentes de memoria?

Bibliografía

- Debord, Guy. (1999). "Problemas preliminares a la construcción de una situación" en *Internacional situacionista. Vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris.
- Debord, Guy. (2010). "Teoría de la Deriva" en *Revista Anthropos*, 229, 197-200.
- Blázquez, Gustavo. (2013). *Bailaló. Género, raza y erotismo en el cuarteto cordobés*. Buenos Aires, Gorla.
- Schecnher, Richard. (2000). *Performance. Teoría & Prácticas Interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas UBA.
- Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York, PAJ.

Contrasexual de Paul Preciado, acercó el de *La subalternidad borrosa*, texto introductorio de Manuel Asensi Pérez a su traducción al castellano del libro de Gayatri Chakravorty Spivak *¿Pueden hablar los subalternos?*

La performance transcurre con Pérez Galí bailando en el centro del auditorio, al mismo tiempo que su propia voz, en off, hilvana su biodiscurso narrativo. El soporte de la obra es este texto encarnado en el propio cuerpo del bailarín que a su vez remite a un archivo corporal viviente, de modo tal que no plantea un texto sobre el tema sino un hacer mismo, un hacerse pensando crítica, corporal y estéticamente.

El siguiente escrito es una transcripción reflexiva de esta conferencia abierta al debate público, en la que Pérez Galí expuso el tema rector que guía su discurso, el del bailarín como sujeto de subalternidad y la dimensión política que surge del cuestionamiento del lugar que éste ocupa en el sistema de formación, producción, circulación y teorización del arte en general y de la danza en particular en el estatuto estético de la modernidad occidental.

Sin pretender agotar el tema llamaremos la atención sobre tres asuntos presentes en la obra. El primero focalizará algunas dimensiones de esa relación de subordinación que podemos encontrar en el mundo de la danza y sus protagonistas. El segundo ronda la noción de que, para producir saber, el bailarín reactualiza lo experimentado en sus prácticas/producción/reflexión cotidianas y, a partir de ese saber recupera su decir en el sentido de emancipación de su condición de subalternidad. El tercer asunto dicho casi al pasar durante el debate posterior, nos interpela desde nuestra situación de subordinación colonial y nos propone, subliminalmente, descolonizar las categorías, los criterios de valoración y los sistemas de clasificación de las artes y de la producción simbólica considerada menor.

1. Relaciones de subordinación en el mundo de la danza

En *La subalternidad borrosa*, introducción al texto *¿Pueden hablar los subalternos?* que Gayatri Chakravorty Spivak³ escribió en 1985, Manuel Asensi Pérez⁴ cita a Fernando Coronil cuando éste afirma que: [...] la afirmación «el subalterno no puede hablar» no es solo predicativa, sino también definicional. [...] Spivak está dando a entender que el subalterno es mudo por definición, y con ello parece «reconstituir el subalterno no sólo como un sujeto unificado que no puede hablar, sino como un objeto mudo, posicionado al margen de la agencia». Coronil propone entonces que la subalternidad es más bien un concepto relacional y relativo. [...] hay momentos y situaciones en que el sujeto aparece en una posición de subalterno mientras que en otros puede tener un papel dominante. La dominación y la subalternidad no son propiedades inherentes, sino caracterizaciones relacionales (Manuel Asensi, 1985: 26).

Retomando esta cuestión de caracterización relacional se pueden advertir algunas dimensiones en las que aparece esta relación en el estatuto estético de la danza en la modernidad. En primer lugar vemos que la danza occidental de espectáculo eurocéntricamente situada en el siglo XVIII, ocupa un lugar de menor rango en el sistema moderno del arte en general y de las artes escénicas en particular. Como su ser se define mientras está siendo y dejando de ser al mismo tiempo, esta característica marcó una limitación en la posibilidad de conservar el objeto creado. Por otra parte no está mediada

³ Gayatri Chakravorty Spivak (Calcuta, 24 de febrero de 1942) es una pensadora india, experta en crítica literaria y en teoría de la literatura, autora de un texto fundamental en la corriente postcolonialista “¿Pueden hablar los subalternos?”, Actualmente es profesora en la Universidad de Columbia y una asidua conferenciante en todo el mundo.

⁴ Doctor en Filología Hispánica, Catedrático del Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universitat de València-Estudi General. Autor de la edición crítica, introducción y traducción del libro de Gayatri Chakravorty Spivak *¿Pueden hablar los subalternos?*.

por la palabra, el instrumento, el pincel o el escoplo, lo cual la relega al uso del cuerpo y el silencio. Es posible que estas particularidades colaborarán en otorgarle un lugar de actividad de segundo grado en el concierto de las artes.

Asimismo podemos advertir la relación de subalternidad del intérprete con respecto al maestro y al compositor-creador y la de éstos con respecto al crítico y al teórico portadores del discurso estético legitimador. Todos estos actores prestarían su voz al bailarín, quien quedaría configurado como un sujeto mudo sin un discurso propio ocupando el último lugar en la escala jerárquica de la danza.

En la Europa de los siglos XVII y XVIII con la creación de las academias de enseñanza oficial los maestros y teóricos de la corte impusieron principios de producción y pedagogías que debían ser universalmente acatadas. Según señala Bourcier: *“La volonté de figer le mouvement dans des règles qui ont pour but de lui donner un label officiel de beauté formelle, se marque dans la première creation académique à laquelle procède Louis XIV: dès la première année de son pouvoir personnel, en 1661, il fonde l’Académie royale de danse”* (Bourcier, 1978: 111).

De esta manera la danza clásica forjó un léxico de movimientos limitado, autónomo y codificado en un sistema cerrado con una sintaxis precisa que estableció un lenguaje pensado, según Bourcier, como un universo de puros significantes: *“D’où un art artificiel et rigoureux, ou le signifiant a plus d’importance que le signifié, le geste que l’émotion qui le produit. Il y a rupture entre intériorité et extériorité, ce qui explique que la danse classique soit un répertoire de gestes sans signification propre”* (Bourcier, 1978: 111).

Estas normativas disciplinarias, expresadas en códigos corporales estrictos, permitieron a los maestros determinar quiénes podían ser incluidos o eliminados del escenario ideal de la representación del arte. El cuerpo del bailarín fue sometido a técnicas de movimiento que permitían la selección de los más dotados con arreglo a un modelo corporal que respondía a ciertas

exigencias de proporciones, ideales, fortaleza física y hábitos rigurosos de entrenamiento físico.

La metodología de la danza académica estableció posiciones, movimientos sistematizados, series de pasos encadenados que graduaban progresivamente la dificultad y apuntaban a una formación técnica virtuosa en acuerdo con un canon fijo. Como consecuencia se privilegió la forma sobre el contenido, el virtuosismo y la automatización con la finalidad de alcanzar la perfección (Gigena, 2008).

Cabe aclarar que, las prácticas pedagógicas de esta disciplina centenaria, aún hoy están ligadas a un enfoque centrado en la dirección y ejemplificación de un ‘maestro’ y la consiguiente reproducción mimética por parte de un ‘alumno ideal’. Las características de este maestro y este alumno ideal manifiestan el “carácter artesanal de una formación sacralizada, iniciática y elitista con un maestro que es a la vez depositario y garante del saber y un discípulo necesariamente dotado y virtuoso pero subordinado al criterio de autoridad del profesor” (Parissi y otros, 2014) Este vínculo del aprendiz con el objeto de estudio y con el profesor a cargo de la transmisión del mismo no alienta el ejercicio crítico que permita la revisión de la tradición formativa.

A partir del S XX, si bien los primeros creadores de Danza Moderna tocaron temáticas contemporáneas y modificaron el vocabulario de los pasos empleando formas anticlásicas, no renunciaron a la narración que debía tener clima, conflicto y conclusión y nunca negaron que había que bailar, es decir, además de mantener la estructura y la forma de la danza, había que alcanzar el mayor refinamiento virtuoso a través de un entrenamiento obediente.

En esta misma dirección y en relación al cuerpo, si bien se impone al sujeto de manera omnipresente, para el racionalismo occidental no es fuente de conocimiento, por consiguiente se le niega la posibilidad de construir social y culturalmente un universo simbólico. Siguiendo a Pérez Galí se entiende: “[...] la problemática del proceso de formación en el que se excluye cualquier

posibilidad de expandir la idea del bailarín-máquina, cuerpo ejecutante-no pensante, acentuando su mudez; la tradición coreográfica conservadora que oprime al intérprete; el proceso de enmudecimiento por parte de teóricos, académicos y críticos que se han apropiado de nuestra voz para generar el cuerpo textual legítimo de la danza, ayudando a fetichizar al bailarín como sujeto de deseo erótico y sexual, cuerpo escultórico moldeado por el movimiento” (Pérez Galí, 2015).

El autor, a partir de la constatación de que el discurso del bailarín ha sido confiscado por el coreógrafo, el maestro, el teórico, el crítico y el público, propugna una actividad política, ética y epistémica que le permita a estos sujetos enmudecidos y relegados fuera del ser posicionarse en un lugar de enunciación de su actividad creadora y no meramente traductora para poder proyectar el horizonte de futuros por venir.

2. Recuperar el decir para ingresar al espacio público

“[...] Permítanme aclarar que por “hablar” no me estoy refiriendo a la actividad física de la utilización de la voz, sino al ejercicio político de tener una voz o dar la voz a mí mismo. Tener una voz es tener y llevar a cabo mi propio discurso para articular o defender mi propia práctica o interés. El otro, en este caso en particular, es el coreógrafo, el crítico, el teórico, el profesor y/o la audiencia. Tener voz es, después de todo, la capacidad de la agencia para afirmarme como un sujeto político” (Pérez Galí, 2015).

Se aprende a decir mientras se decide, se actúa, se produce y se piensa. La experiencia es acción y también reflexión. El bailarín decide, crea, prueba, experimenta y también necesita de la reflexión, lo que implica una puesta en diálogo de esos saberes de la experiencia entre sí y con los conocimientos formalizados. La finalidad de ese aprendizaje es hacerlo disponible en el espacio público. Pérez Galí apela a través de la narración de sus experiencias pedagógicas a lo vivido por otros bailarines con características más o

menos similares. La experiencia es un hecho social y los relatos lo expresan a través de los rasgos comunes que presentan. La agencia política a la que alude el artista se concibe aquí, no desde su capacidad de oprimir al sujeto imponiendo verdades canónicas, sino desde su capacidad de posibilitar encuentros en comunidad. Esto se liga al proceso de subjetivación como encadenamiento de apropiaciones de sentidos y significados de un mundo de vida que nos particulariza como sujetos sociales. Un decir que tiene que ver con lo que hacemos y con lo que somos, que recupera la existencia y la transforma. Un saber que abre posibilidades, que promueve creaciones y que rompe con la lógica del prescribir y del predecir.

3. Subalternidad colonial

“Detrás de toda cultura está siempre el suelo. No se trata del suelo puesto así como la calle Potosí en Oruro, o Corrientes en Buenos Aires [...] sino que se trata de un lastre en el sentido de tener los pies en el suelo, a modo de un punto de apoyo espiritual [...] Y ese suelo así enunciado, que no es ni cosa, ni se toca pero que pesa, es la única respuesta cuando uno se hace la pregunta por la cultura [...] Es por eso que uno pertenece a una cultura y recurre a ella en los momentos críticos para arraigarse y sentir que está con una parte de su ser prendido al suelo [...] No hay otra universalidad que esta condición de estar caído en el suelo [...] es el definitivo domicilio en el mundo” (Rodolfo Kusch).

Durante el debate posterior a la Conferencia, Pérez Galí plantea una temática particularmente interesante para esta parte del mundo que nos remite al concepto de subalternidad desde la opción de decolonialidad⁵. Pérez Galí

⁵ Opción decolonial es un conjunto de prácticas: encuentros y diálogos interculturales, eventos académicos, creaciones artísticas e intervenciones políticas y publicaciones que se realizan en diversos lugares del mundo pero que comparten la experiencia común de las violencias de la colonialidad y, ante todo, un horizonte de expectativas y el trabajo por la creación de mundos en los que sea posible dejar de ser colonizados.

relaciona tal concepto con el desarrollo del campo disciplinar de la danza en España y su subalternidad con respecto a la hegemonía epistémica del centro y norte de Europa y de los Estados Unidos, pero también nos alerta acerca de nuestra propia subalternidad asumida como natural: “[...] Casi todos los españoles nos formamos fuera, porque la formación en España es bastante pésima [...] estos discursos llegan desde Europa, España es en ese sentido subalterna [...] la genealogía que hago es norteamericana y europea, noreuropea, es decir, de Francia para arriba toda la historia de la danza siempre se cuenta, no sé aquí qué historia os cuentan, pero es ésa, europea y norteamericana...yo siempre digo que son como agencias de la CIA, que recogen a los estudiantes de todo el mundo, los mejores de los mejores, los forman ahí y los vuelven a esparcir, y esos hacen un proceso de colonización también de cómo se hace la danza... Yo he pasado por esa formación y he estado ahí, pero también intento ser crítico con ella, no es la única opción...querer entender, cuál es el contexto de aquí, también pasa por eso, un poco provocar de cuál es la historia que os están contando aquí y reivindicar vuestra historia también, como una historia legítima” (Pérez Galí, 2015).

En este punto y casi sin proponérselo, Pérez Galí nos convoca a mirarnos situados y desde aquí poder pensarnos por fuera de la razón eurocéntrica. Para ello, seguramente tendremos que revisar algunos criterios polares que hemos naturalizado como indiscutibles tales como, superioridad/inferioridad, progreso/atraso, arte mayor/arte menor, arte/artesanía, los cuales clasifican y jerarquizan las producciones artísticas hegemónicas de la Europa moderna y las de esta parte del mundo (López, 2009).

En el caso de la danza, las escuelas –centros de transmisión de la disciplina, pero también estilos artísticos que conforman una historia de la danza– dieron forma a una estética que fue injertada sin más en nuestro continente y a la cual había que adecuar los productos artísticos autóctonos. Esto configuró subjetividades y creaciones como meras copias asincrónicas de productos

determinados por otros. A partir de la jerarquización de lo estético europeo, su implantación forzada en las colonias y la devaluación de las producciones de civilizaciones no europeas se impone una ‘racialidad’, un cuerpo y un ideal de lo bello que clasifica, ordena y domina el mundo (Mignolo, 2009).

En esta dirección cada uno de nuestros países debía contar, como importante patrimonio cultural, con una compañía nacional de danza clásica y más tarde con una de danza contemporánea que se constituían en un gesto estratégico de los estados para alcanzar el status de nación moderna. Los ballets de repertorio europeo y sus transpolaciones de cuño nacional, las técnicas de danza que recogían al infinito las voces de los maestros creadores consagrados, fueron corporizados en pasos y poses del siglo XIX. Los cuerpos elegidos preferentemente según proporciones esclavas reproducían sistemas de exclusión racial, ejercicios agotadores y dietas agobiantes que modelaban cuerpos perfectos, “fetichización del cuerpo del bailarín”, según Pérez Galí. Estos cuerpos escatimados se ponen al servicio de la repetición y de la imposibilidad de asumir una producción culturalmente situada (Lepecky, 2008).

Europa inventó la moderna noción de arte que apenas tiene un par de siglos pero que fue pensada con pretensiones de universalidad. Los pueblos colonizados aceptaron como legítima esta idea de arte y estética y acomodaron sus producciones, técnicas, y consideraciones del rol del artista a ella (Achinte 2009).

¿Deberíamos pretender reconocer las producciones locales de acuerdo con el sistema moderno de las artes? ¿O sería mejor pensar que las artes de la periferia plantean otra concepción de lo que es arte y del lugar que le asignan sus sociedades? Desde nuestro lugar podemos plantearnos otras formas de pensamiento y de producción. El lugar determina nuestras percepciones y nuestras propias narrativas auténticas y reclama la necesidad de reponer los saberes y las formas del hacer local (Mignolo, 2009).

Bibliografía

Achinte, Adolfo Albán. (2009) *Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia*. En: Zulma Palermo (Comp) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Bourcier, Paul. (1978). *Histoire de la danse en Occident*. Paris: Editions du Seuil.

Brunstein, Sara; Pereyra Carlota; Piazza Diana. (2001). *La enseñanza de la Danza en el centro de la Escena*. Granada: Editado por la Universidad de Granada.

Cullen, Carlos. (2007). *Resistir con inteligencia. Reflexiones éticas sobre educación*. México: Casa de la Cultura del maestro mexicano.

Gigena, María Martha. (2008). *Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente*, Figuraciones, teoría y crítica de artes, Nº 4 La muerte de las vanguardias. Buenos Aires: Área Transdepartamental de Crítica de Artes.

Kusch, Rodolfo (1976) en *Geocultura del hombre americano* en Obras Completas tomo III 1era edición Rosario. Fundación A. Ross.

Lepecki, André. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro coreográfico galego. Mercat de les flors. Aula de danza Estrella Casero Universidad de Alcalá.

Livet, Anne. (1982). *Contemporary Dance*. New York: Abbeville Press.

López, Irene. (2009). *Musicología latinoamericana: una genealogía alternativa*. En: Zulma Palermo (Comp) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Mignolo, Walter. (2001). Compilador. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Mignolo, Walter. (2009). Prefacio en: Zulma Palermo (Comp) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Palermo, Zulma. (2009). *Introducción*. En: Zulma Palermo (Comp) *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Pereyra, María Carlota; Piazza, Diana Lelia; Zorrilla, Aníbal; Parissi, Rita. (2014) *Innovación Tecnológica en la Didáctica de la Danza Académica*. En: IV Congreso Internacional Nuevas tendencias en la Formación Permanente del Profesorado. La formación del profesorado en el marco de las políticas educativas de democratización, equidad y calidad. Problemas, prácticas y desafíos. UNTREF y Universidad Pedagógica de Buenos Aires

Tambutti, Susana. (2008). *La Autonomía como relato abarcador Itinerarios Teóricos de la Danza* en: Aisthesis, núm. 43, pp. 11-26 Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago: Chile.

Tortajada Quiroz, Margarita. (2001). *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. México D. F.: Conaculta.

circunda ese cuerpo, la desmaterialización y el dolor que lo acecha. En tiempos en que nos abruma la utopía de la presencia como posibilidad de transgredir y horadar los marcos representacionales, qué tanto nos perturba la desmaterialización y desaparición de los cuerpos. ¿Cuánto nos implica en relación con lo que escribimos o hacemos? ¿Cuánto sufrimos o qué tan indiferentes podemos ser ante ello?

Las teorías en torno al sufrimiento, particularmente las planteadas por la socióloga hindú Veena Das, en situaciones donde el cuerpo expresa las tensiones y traumas producidos en contextos sociales marcados por el exceso, plantean el dolor como una realidad construida socialmente para ejercer control, produciendo una inscripción: “El dolor es el medio a través del cual la sociedad establece su propiedad sobre los individuos” y a través del cual se representa el daño histórico que se le ha hecho a una persona (Das, 2008: 411). Pensar la repercusión de este enunciado en el contexto en el cual vivo y escribo, implica pensar también los modos perversos en que la impartición del dolor es utilizada como forma de coacción, incluso de punición, por parte de los grupos de poder entre los que se incluye el Estado. De manera que más que hablar del dolor como una condición individual, me interesa remarcar su condición de sufrimiento social, entendido éste como aquellos problemas que “tienen sus orígenes y consecuencias en las heridas devastadoras que las fuerzas sociales infligen a la experiencia humana”; como lo que “resulta de lo que los poderes políticos, económicos e institucionales le hacen a la gente” (Kleinman, Das y Lock, 1997: ix).

La antropóloga Kimberly Theidon, que trabajó en la región de Ayacucho después del conflicto armado que vivieron los peruanos a lo largo de veinte años, considera que “cuando el cuerpo individual comunica la angustia, podemos escuchar en él el malestar social” (Theidon, 2004: 50). En un país como México, donde en nueve años desaparecieron más de 26.000.580 personas y han muerto mucho más de 100 000 personas, no puedo dejar de

preguntarme cómo no hablar del sufrimiento social; cómo no implicarnos desde la propia práctica académica en estos asuntos que tanto afectan la vida en el lugar donde vivimos.

Si pensamos y reflexionamos desde el dolor sin ser víctimas directas, quizás estemos dando cuenta de que en las condiciones actuales se intensifica la imposibilidad de pensarnos o imaginarnos separados de las víctimas, quiero decir, de aquellos y aquellas que han sido directamente afectados por la barbarie y la muerte, aquellos que han perdido a sus seres queridos. De distintas maneras la barbarie nos va contaminando, nos cambia la vida, nos modifica hasta hacernos sujetos determinados por ese estado de cosas. Si hace unos pocos años aún se podían escuchar reclamos sobre qué tan legítimo era hablar o reflexionar sobre el ‘dolor de los demás’, hoy esa postura ha sido rebasada desde varios puntos de vista. ¿A qué podemos llamar el ‘dolor de los demás’? ¿Es acaso posible dividir el lamento ante la pérdida en una sociedad que cada día, literalmente cada día,¹ constata el quebranto de la vida, la desaparición y la muerte? ¿”Son mis dolores aquellos únicamente experimentados en mi cuerpo?”, como se pregunta Veena Das (2008: 432). El conocimiento del dolor generalmente se procesa o se comunica bajo el principio de la partición o la posesión. Seguramente es una forma de pensar consecuente con la construcción de la vida social en un mundo repartido y visiblemente poseído por quienes lo distribuyen en pedazos. Es también una estrategia que nos salva de estar por un minuto en el lugar de los otros, de pensar en los otros. Susan Sontag nos ha advertido sobre el modo en que hemos sido instruidos para ser los cínicos “adeptos a la proximidad sin riesgos” (Sontag, 2004: 128).

¹ Según la información publicada por la Revista *Proceso* en línea del 7 de febrero de 2015, actualmente desaparecen en México 13 personas diariamente. Es decir, cada una hora con 52 minutos desaparece una persona, de las cuales el cuarenta por ciento son jóvenes entre 15 y 29 años de edad. Ver “Con Peña, 13 desaparecidos al día”, por Homero Campa.

Veena Das retoma un argumento de Wittgenstein que considero esencial para estas reflexiones. Se trata de comprender que “la afirmación *me duele* no es un enunciado declarativo que pretenda describir un estado mental, sino que es *una queja*”² (Das, 2008, 432), y esa acción de la queja, lejos de hacer el dolor ‘incomunicable’, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor. La posibilidad de que mi dolor pueda sentirse en otro cuerpo –como reflexionó Wittgenstein (1958: 81)– y que el dolor del otro pueda experimentarse en el mío, posibilita pensar lo que Das llama el “testimonio de una vida moral” (Das, 2008: 433) y que también Judith Butler reflexiona como la posibilidad para pensar una comunidad moral a partir del dolor. Das ha expresado su reserva respecto al modo en que las estructuras conceptuales de ‘nuestras disciplinas’ transforman y distancian el sufrimiento de la inmediatez de la experiencia de las víctimas. Como también, siguiendo a Wittgenstein, se ha planteado la cuestión de si el dolor destruye la capacidad de comunicarnos o si crea nuevas relaciones y modos de lenguajes.

Las historias de las personas no solo se expresan en narraciones, sino muy especialmente es en el cuerpo de aquellos que han sufrido donde se graban los daños vividos. En condiciones de terror, de persecución y precariedad de la vida, las personas aprenden maneras de sobrevivir y de habitar su cuerpo cargado de historias, de memorias, generando un determinado lenguaje corporal. Durante los años de la guerra sucia que a finales del siglo XX vivió el Perú, las mujeres ayacuchanas decían que durante ese largo período lloraron tanto hasta perder la visión; que la pena les surgía del corazón hasta llenar el cuerpo (“eres pura pena”) y que los “cuerpos que cargan tanta tristeza son cuerpos que duelen y que envejecen antes de tiempo” (Theidon, 2004: 49). Los modos en que el dolor se aloja en el cuerpo y hacen del mismo una

especie de cripta en los que se carga la pena, pueden explicitarse a través de una experiencia narrada por Kimberly Theidon. Como antropóloga médica, cuando conversaba con las mujeres ayacuchanas y éstas daban cuenta de sus tristezas y dolores, Kimberly tocaba y pasaba su mano con aceites sobre aquellas partes del cuerpo que estaban relacionadas con el relato de las mujeres. En marzo de 1999, en Carhuahurán, en una conversación con una madre que había sufrido mucho durante la guerra, la antropóloga se preparó para masajear su espalda, pero la mujer llamada Dionisia le dijo: “No. Ahora quiero hablar de mi hijo, que fue asesinado. Aquí es donde me duele” (Theidon, 2004: 74) y puso las manos de la antropóloga sobre su vientre. Dionisia estaba señalando la matriz como el lugar donde cargaba su dolor, el lugar de su cuerpo donde se había concebido su pérdida (Theidon, 2004:76).

Varias antropólogas han apuntado el valor de las narrativas como construcciones alternativas de los acontecimientos y como maneras de explorar formas de penetrar la esfera pública (Das, 2008: 410). Importa pensar el valor de esas narrativas y su reverberación en la esfera pública porque narrar, contar, visibilizar son quizás acciones necesarias para reconocer y señalar la vulnerabilidad de la vida y el lugar preponderante del trauma y el dolor en estos tiempos. Y son también estas formas públicas del dolor las que al expresarse propician el reconocimiento de un estado de duelo que implica a toda una comunidad. La posibilidad de reimaginar una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y la pérdida ha sido una idea ampliamente sostenida por Judith Butler (2006: 45) a partir de la experiencia de apelar a un *nosotros* cuando todos tenemos alguna noción de lo que significa haber perdido a alguien, pues “si hemos perdido, se deduce entonces que algo tuvimos, que algo amamos y deseamos, que luchamos por encontrar las condiciones de nuestro deseo” (Butler, 2006: 46).

Vivimos en tiempos de pérdidas, de crecientes pérdidas que han alterado nuestra idea de la muerte, que nos arrojan a experiencias inéditas. Vivimos

² El subrayado es mío.

incluso la alteración del ciclo de la vida y el imaginario de la muerte. Ya no son los hijos quienes dan sepultura a los padres. Las madres y los padres, las hermanas y hermanos, sufren la pérdida de sus seres queridos. Las madres y familiares en México, como ha sucedido en tantas otras tierras de este continente,³ recorren montes y caminos machete y palo en mano, excavando por cuenta propia, buscando, persiguiendo los cuerpos, deseando poder exhumar los restos para poder enterrar a sus muertos.

No pienso en el duelo como un trabajo, como hasta hoy sostiene la teoría freudiana, y mucho menos como un proceso marcado por cierta temporalidad. Pienso en el duelo como un estado de dolor por una pérdida, por una ausencia que no siempre implica estrictamente una muerte. Estar en duelo puede ser, como ha dicho Derrida (2005: 154), toda una vida. El dolor sencillamente se despliega ante la pérdida de aquellos que con su ausencia han cambiado nuestras vidas hasta el punto de reconocer que cuando los perdimos, con ellos se fue un pedazo de nosotros mismos, que nuestra vida puede ser un lamento por “la vida no vivida” (Theidon, 2004: 79). Y eso no está marcado por un periodo temporal, sobre todo cuando al dolor se acumula la rabia por la omisión, la vergüenza, la injusticia, la impunidad, la indiferencia. Habría que preguntarle a las madres que buscan a sus hijos, si han cesado sus duelos. “Todos esos duelos que se esconden tras los rostros de las personas que nos topamos”, como dice Sara Uribe (2012: 53) en su, nuestra, *Antígona González*. Hay quienes dicen que sin justicia no hay duelo, pero me pregunto si los que sufren tendrían que esperar a que alguna vez sucediera la justicia para sentir su dolor, para reconocer cuánto hemos perdido.

³ Lamentablemente, son varias las referencias, pero especialmente tengo la imagen de las mujeres de Calama buscando los cuerpos de sus hombres en el desierto de Atacama, a partir del asesinato y la mutilación de 26 prisioneros en octubre de 1973 por la Caravana de la Muerte que comandó Pinochet.

No podemos dejar de insistir en que las guerras cambian la relación con la muerte y en consecuencia la idea del duelo como ‘afecto normal’ ante la pérdida de un ser querido. La transformación radical de la noción de duelo y la consecuente crítica a la noción freudiana implica ir más allá del supuesto carácter “intercambiable” o “sustituible” de lo perdido. A la crítica realizada contra la versión romántica y reemplazable del duelo que inscribió Freud, tenemos que incorporar la realidad de vivir la pérdida “sin compensación alguna”, como ha puntualizado Jean Allouch (2006: 9), y la conciencia de que la única manera de seguir en la vida es habitados por la fantasmal presencia de los que ya no están. La tesis de Allouch, privilegiando la relación entre duelo y persecución –los vivos persiguiendo a los muertos– y enfatizando la crítica a una concepción reparadora del duelo, es la que más se aproxima al estado de quienes sufren la pérdida por desapariciones forzadas, esa práctica que tan común se ha hecho ya en Latinoamérica y particularmente en estos tiempos en México. La única acción posible en estas circunstancias es la búsqueda de los ausentes, la búsqueda de sus cuerpos, si ya no fuera posible encontrarlos con vida.

Estar en duelo hoy, en las actuales circunstancias y marcos de guerra, no es asumir la antigua dimensión del lamento y el llanto; sino asumir, sobre todo, la inapelable persecución de aquellos que no han sido llorados. Ésta es en principio la continuidad y transformación de las antiguas peticiones de ‘las Suplicantes’, aquellas madres argivas que perdieron a sus hijos en el combate ante las siete puertas de Tebas y cuyos cadáveres fueron condenados a la insepultura. Más allá de Polinices y del legendario reclamo de Antígona, los relatos griegos aportan otras figuras y momentos a las narrativas y teatralidades del duelo. Deméter, la primera exiliada, la primera figura que hizo de su duelo un acto político renunciando al poder de la comunidad olímpica hasta que le fuera devuelta su desaparecida hija Perséfone, raptada por Hades.

Deméter se convirtió en la primera madre que emprendió la búsqueda como acción radical –más allá del lamento– contra la desaparición forzada de una hija,⁴ fundando por ello los ritos eleusinos. Deméter es la figura que conecta la furia de las Erinias y la actual cólera de las madres que siguen buscando a sus desaparecidos hijos.

De manera general la cultura occidental concedía a las mujeres en duelo el ejercicio del *thrênos*, del lamento. Las mujeres griegas sin derecho al ejercicio público de la ciudadanía, tuvieron en el duelo y el lamento la expresión femenina autorizada en el *oikos*, la casa; pero regulada en los espacios de la sociedad ateniense. La dimensión pública del duelo era un acto silencioso y controlado pues se evitaba cualquier exceso que pudiera desestabilizar a la ciudad, prevenida contra las ceremonias de duelo, contra la afectividad y sus excesos, como plantea el estudio de Nicole Loraux (2004).

A las prohibiciones de la vida política se les buscaba salida en los espacios ficcionales: “los restos resistentes a todo tratamiento refluyen en el teatro [...] y la representación del duelo, de su magnitud y sus aporías habita la tragedia, porque el género trágico dramatiza, para uso de los ciudadanos, lo esencial de las exclusiones efectuadas por la ciudad” (Loraux, 2004: 17). En ese marco poético, en el que parece haber lugar para lo excepcional, emergió Antígona, representando la transgresión del lugar restringido y ‘estratégico’ tradicionalmente asignado las mujeres enlutadas. Antígona ha asumido el papel históricamente otorgado a los hombres, en opinión de Judith Butler

(2001).⁵ La desafiante acción de enterrar a su muerto, en abierto desacato a las leyes del gobernante, la colocan en una dimensión “transestratégica”, como ha planteado Žižek. Su radical acto colapsa el entendimiento de la política como una práctica estratégica, ejecutándolo como “una intervención excesiva” (Žižek, 2004:165), incómoda. Esta condición luctuosa e irreverente es la que encarna *Antígona González*, la Antígona mexicana escrita por Sara Uribe (2012). En el contexto de la barbarie que vivimos en México y especialmente en el contexto de una de las regiones más sitiadas por la muerte, Tamaulipas. Sara Uribe ha escrito, como ella misma ha expresado, “una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura” (Uribe, 2012: 103).

Veena Das plantea la idea de que “algunas realidades deben ser convertidas en ficción antes de que se puedan aprehender” (Das, 2008: 346) y también Cornelius Castoriadis ha insistido acerca de la necesidad de trabajar en el registro de lo imaginario para la conceptualización de la sociedad misma (citado en Das, 2008: 347). Me pregunto si esta lógica de otorgar a la ficción la representación de los excesos, de poetizar y ‘acomodar’ la ejecución más radical del deseo, es también la que marca cierta manera de ver la relación entre arte, vida y práctica política; de modo que el ejercicio inseparable de esta tríada se considera una excepción, una práctica de *avant-garde* o propia de eso que hemos llamado “el deber del arte en tiempos de crisis”.

4 “...dime sinceramente, si es que en alguna parte viste a mi hija amada, cuál de los dioses o de los mortales hombres se la ha llevado, cogiéndola a viva fuerza, contra su voluntad y durante mi ausencia”. Démeter interrogando a Hélios, en el “Himno Homérico a Deméter” (en Wasson, 1995: 98).

5 “En su comportamiento, ella transgrede tanto las normas de género como las de parentesco” (Butler, 2001: 21). Pero más allá de la opinión de Butler, Nicole Loraux aporta informaciones obtenidas del libro II de *La Guerra del Peloponeso*, de Tucídides, donde se expone el restringido y controlado lugar otorgado a las mujeres en los entierros atenienses, permitiéndoles expresar de manera muy codificada sus lamentos (Loraux, 2004: 22, infra). Según Tácito (*Anales*) en períodos civiles de crisis se prohibía el duelo a las mujeres. El llanto de las madres por el hijo perdido se llegó a considerar en Roma una conspiración contra el Imperio, castigándolo con la muerte (Loraux, 2004: 40, infra).

La expulsión de lo real hacia el territorio de la ficción es también el asunto reflexionado por Žižek en torno al llamado retorno de lo Real, que para soporarlo necesitamos percibirlo como irreal: “a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad” (Žižek, 2004: 20). ¿O también será posible pensar, como propone Veena Das, que “en el registro de lo imaginario, el dolor del otro pide un hogar en el lenguaje y busca un hogar en el cuerpo” (Das, 2008: 371)?

Que los griegos consideraran la implicación política de las manifestaciones públicas del duelo, dadas las consecuencias que estos “excesos” pudieran causar en la polis, nos permite entender reflexiones contemporáneas que plantean las comunidades del dolor como comunidades políticas. Al hacer del dolor individual una experiencia colectiva se propicia el sentido de una *communitas* del dolor, de una *communitas* política.⁶ Como bien señala Judith Butler “el duelo abierto está estrechamente relacionado con la indignación, y la indignación frente a una injusticia, o ante una pérdida insoportable, tiene un potencial político enorme” (2006: 65) porque trastoca el orden, lo pone en cuestión, lo demanda. En circunstancias de desapariciones forzadas en las que se implican las fuerzas del Estado, esta comunidad política del dolor hace público el cuestionamiento de la ley y el poder omnipotente del Estado.

La posibilidad de que las experiencias de dolor privadas pasaran a ser articuladas en público habían sido gestos aislados en una sociedad mayormente tendiente a economizar aquellas expresiones que pudieran representar las dimensiones de la tragedia. Desde los reclamos públicos y jurídicos de las madres de mujeres desaparecidas y asesinadas en Ciudad Juárez, a los que

⁶ La noción de *communitas* es de Víctor Turner, y está planteada como antiestructuras abiertamente opuesta al carácter jurídico-político de las estructuras sociales (1988: 138). Entiendo las *communitas* en las que se reúnen los familiares de las víctimas, como antiestructuras disidentes de toda práctica que pudiera inducir a la obediencia de las estructuras estatales que suspenden la impartición de justicia.

se fueron sumando las madres de los desaparecidos y asesinados en la llamada guerra contra el narcotráfico –que hoy sabemos que también fue producto de la participación y complicidad de las fuerzas estatales–, hasta la expresión colectiva del duelo encabezada por el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad, hemos tenido que reconocer la emergencia pública del dolor y la pérdida. La desaparición forzada de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos –conocida como Escuela Normal Rural de Ayotzinapa–, el asesinato de otras seis personas y un saldo de veintisiete heridos la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, puso en la escena pública el lamento y la digna rabia⁷ ante la irrefutable evidencia de la complicidad y participación del Estado en las desapariciones forzadas.

Si los poderes de la muerte en México han utilizado dispositivos de teatralidad para producir instalaciones en las que el cuerpo es el medio principal para transmitir mensajes punitivos y diseminar una pedagogía del terror;⁸ también los reclamos de la sociedad civil contra las fuerzas y el poder de dar la muerte han tomado los espacios públicos y han ido generando performatividades solidarias con el dolor y el deseo de perpetuar y dar la vida.

⁷ En un comunicado firmado el 8 de mayo de 2014, el todavía Subcomandante Marcos, expresó a raíz del asesinato de un compañero: “Fueron el dolor y la rabia los que nos hicieron desafiarnos todo y a todos hace 20 años”. El 15 de noviembre de 2014 en el caracol de Oventik, comunidad zapatista en el estado de Chiapas, al terminar el acto con los familiares de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, el Subcomandante Insurgente Moisés expresó: “han sido ustedes, los familiares y compañeros de los estudiantes muertos y desaparecidos quienes han conseguido, con la fuerza de su dolor, y de ese dolor convertido en rabia digna y noble, que muchas, muchos, en México y el Mundo, despierten, pregunten, cuestionen”. Este enunciado de “la digna rabia” acompaña las acciones, marchas y representaciones en torno al reclamo contra las desapariciones de los estudiantes de Ayotzinapa.

⁸ Puede verse al respecto la investigación realizada en torno a esta problemática bajo el nombre de necroteatro, en: *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba-Arentina: DocumentA/Escénicas, 2013.

La pérdida como experiencia límite ha detonado acciones que desafían las estructuras de sumisión al miedo, que corporizan el derecho público a llorar la muerte, a reclamar y exigir el primordial derecho a la vida. Quizás la instalación anónima y colectiva más reiterada para representar a los desaparecidos estudiantes de Ayotzinapa, ha sido la paradigmática instalación de 43 sillas portando las fotografías de cada uno de los estudiantes. Si bien la creación y construcción de la misma implica una acción performativa, ella ha devenido imagen representacional, escena fantasmal que busca dar forma a la ausencia. Es inevitable pensar en su teatralidad por el dispositivo representacional que la genera, por la fuerza evocadora de los elementos y objetos específicos que están en lugar de los cuerpos desaparecidos.

Al estudiar las distintas formas de ‘tramitación del dolor’, la antropóloga colombiana Elsa Blair plantea tres caminos o estrategias: la puesta en escena pública del dolor, la conmemoración histórica que resignifique ese dolor y la puesta en palabras del dolor a través de relatos y testimonios (Blair, 2002: 18). Me interesa destacar la posibilidad de poner en visión o en palabras el dolor a través de acciones que son también formas de seguir insistiendo en la lucha contra la impunidad y el olvido. Porque hacer del dolor un acontecimiento público es mucho más que exponer el lamento. Es reclamar, documentar, testimoniar, y exigir, si es necesario con lágrimas y palabras, como lo han hecho y lo siguen haciendo las madres y familiares de los miles de desaparecidos en México. Como lo hacen las *communitas* de bordadoras, escribiendo con agujas e hilos, documentando los ausentes, los muertos, testimoniando su inmenso dolor y su rabia, y produciendo códigos que puedan generar formas de enunciación más potentes. Bordar los nombres, contar cómo se los llevaron, dónde los vieron por última vez, cómo aún se les espera. En verde, los nombres de los desaparecidos; en rojo, los nombres de los muertos; en violeta los feminicidios, y en negro los periodistas. Bordar por

la memoria de los ausentes y los muertos es también bordar por la demanda de justicia, contra el silencio y la impunidad.

El pañuelo, esa prenda altamente cargada de supervivencias luctuosas en otros espacios sudamericanos, emerge en estos escenarios como testimonio de las reiteradas pérdidas, como documentaciones del horror que pueden hacer unos hombres contra otros. El pañuelo que antes portaron las madres de Plaza de Mayo, las arpilleras chilenas, las mujeres guatemaltecas y las bordadoras wayuu de la Guajira colombiana. Portados sobre las cabezas de las enlutadas madres argentinas, o exhibidos como documentos que narran los acontecimientos o como líricas cartas a los hijos, los pañuelos condensan las narrativas del dolor; son las escrituras del amor, de la pérdida y la espera. Engramas fantasmales, tejido de Erinias, iras de las memorias, y tenacidad de las supervivencias.⁹

Diversas son las inscripciones de las performatividades del dolor y la cólera. En las gastadas suelas de los zapatos de las madres, hermanas y familiares que buscan a sus seres queridos, va inscrito el dolor que las impulsa. Caminando junto a las madres y familiares de distintos estados del país, el escultor y activista Alfredo López Casanova ha imaginado modos de esculpir

⁹ Retomo la frase de Edward B. Tylor: *the strenght of these survivals*. El contexto teórico planteado por Didi-Huberman en torno a la noción de *supervivencia* (*Nachleben*) introducida por Aby Warburg para dar cuenta de las supervivencias (del *pathos* y de las formas) de otros tiempos en las iconografías y en las culturas, aporta reflexiones y relaciones imprescindibles para comprender las resonancias de los planteamientos de Warburg. Entre esas relaciones está el *survival* de Tylor como aquello que persiste y da testimonio de un estadio desaparecido de la sociedad (Didi-Huberman, 2009: 52). La noción de supervivencia que desde Warburg recupera Huberman, está atravesada por una perturbadora carga espectral: “el tiempo fantasmal de las supervivencias” (Didi-Huberman, 2009: 47), su “realidad espectral” (Didi-Huberman, 2009: 52). Me ha interesado trasladar a otros espacios y temporalidades esta noción de *supervivencia* para pensar la alta dimensión espectral de prácticas ciudadanas y artísticas en torno al duelo: las supervivencias de los muertos.

en el espacio público la estela de esas incansables búsquedas, mirando la realidad del país a través de los zapatos. Le interesan esos objetos que dan cuenta de los desplazamientos, de los itinerarios recorridos y que en su desgaste expresan lo que ha soportado el cuerpo; que acumulan el polvo del camino, que guardan la memoria de lo andado. Directamente sobre las suelas o sobre linóleo, Alfredo ha grabado los testimonios que le han hecho llegar las mujeres. Son textos documentales que aportan nombres, fechas, datos precisos de las desapariciones forzadas de sus seres queridos:

“Me llamo Letty Hidalgo, y busco a mi hijo Roy Rivera desaparecido desde el 11 de enero del 2011”

“Soy Luz Elena Montalvo que busca y camina preguntando por su hijo”,

“Daniel Roberto Dávila Montalvo fue desaparecido el 23 de junio de 2009”.

“Me llamo Lourdes Huerta, a mi hijo lo busco desde el 12 de agosto de 2010”

“Soy Teresa Vera, busco a Minerva, mi hermana Minerva”

“La desaparecieron el 29 de abril de 2006 en Matías Romero, Oaxaca”¹⁰

Huellas de la memoria es un proyecto de largo aliento. Nacido del contacto directo, de acompañar y estar en la calle caminando con las madres y familiares; nacido del desgaste, del dolor, de la acción y la persistencia.¹¹ Alfredo ha comenzado con seis pares de zapatos, pero la idea es llegar a un número muy amplio y enseñarles a grabar para que las propias mujeres escriban las formas y textos, las imágenes de sus huellas.

¹⁰ Información obtenida en entrevista con Alfredo López Casanova, en la Ciudad de México, el 24 de junio de 2015.

¹¹ Aunque el creador de este proyecto ha considerado inicialmente la experiencia de las mujeres que han sufrido la pérdida por la violencia y la guerra desatada en México desde el régimen de Felipe Calderón, se plantea también la posibilidad de incorporar la participación de las madres, padres, hermanos(as), e hijos(as) que desde los años setenta buscan a sus seres queridos.

Estar en duelo, en las actuales circunstancias, implica ir más allá del lamento para transformar los gestos de Suplicantes en acciones de Erinias. Del dolor a la cólera, como precisa Loraux: “el carácter por siempre inconmensurable de la pérdida se ha impuesto como auténtica evidencia. Entonces, el dolor se transforma en cólera y, a veces, pasa al acto” (2004: 53). La cólera de las Furias nació de la sangre derramada por la mutilación de Urano. Son fuerzas arcaicas que no reconocen la autoridad de los viejos dioses y se multiplican de modo indeterminado. Persiguen la justicia, atormentan a los victimarios, y no perdonan la violencia que desmembra a las familias y destruye a las sociedades.

¿Cuál será entonces la forma de esa cólera? ¿Qué forma darle hoy a la digna rabia? ¿Encontrarán los actos de duelo una manera de hacer más habitable el mundo? ¿Podrán las acciones simbólicas aportar espacios esperanzadores? ¿Hasta dónde pueden llegar las prácticas ciudadanas y las acciones en duelo, en contextos en los que de antemano sabemos, no ha llegado y quizás tardará demasiado la justicia?

Las representaciones de las ausencias, las escenificaciones y teatralizaciones del dolor, las performatividades desplegadas por las *communitas* de dolientes, son formas de acción por la vida, prácticas simbólicas que emergen en el espacio público para hacer visible a los otros, empeñándose en darles un cuerpo simbólico contra todos los proyectos de desaparición y aniquilación de las personas. Preguntarnos por el lugar que tienen las prácticas simbólicas y artísticas en una sociedad que vive en estado de pérdida y duelo, implica reconocer y reflexionar la posibilidad que como personas tenemos para hacer posible las condiciones de nuestro deseo, de desear que la vida le gane la batalla a la muerte, de desear que regresen con vida aquellos que se han llevado a la fuerza, de liberarnos del dolor y la tragedia que permea lo que pensamos y hacemos cada día:

Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien desde su sitio, formas dignas de vivir. (Uribe, 2012: 59)

Bibliografía

Allouc, Jean. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*, Buenos Aires, Ediciones Literales.

Azaola, Elena. (septiembre-diciembre, 2012). "El Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad". *Desacatos*, número 40, pp. 159-170.

Blair, Elsa. (Julio-dic 2002). "Memoria y narrativa: La puesta del dolor en la escena pública". *Estudios Políticos*, 21, pp.9-28.

Butler, Judith. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Buenos Aires, Paidós.

Butler, Judith. (2001). *El grito de Antígona*, Barcelona, El Roure.

Campa, Homero. (7 de febrero, 2015). "Con Peña, 13 desaparecidos al día". Revista *Proceso* en línea. Consultado 8 de febrero 2015 en <http://www.proceso.com.mx/?p=395306>

Das, Veena. (2008). "La antropología del dolor" en Ortega, Francisco (ed). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Das, Veena. (2008). "Lenguaje y cuerpo: transacciones en la construcción del dolor" en Ortega, Francisco (ed). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Derrida, Jacques. (2005). *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pre-textos.

Didi-Huberman, Georges. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada.

Diéguez, Ileana. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba-Argentina, DocumentA/Ediciones.

Kleinman, Arthur; Das, Veena y Lock, Margaret (eds). (1997). *Social suffering*, Berkeley, University of California Press.

Loroux, Nicole. (2004). *Madres en duelo*, Madrid, Abada.

Ortega, Francisco (ed). (2008). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Sontag, Susang. (2004). *Ante el dolor de los demás*, México, Santillana.

Subcomandante Insurgente Moisés. (15 de noviembre del 2014). Palabras de la Comandancia General del EZLN, al terminar el acto con la caravana de familiares de desaparecidos y estudiantes de Ayotzinapa, en el caracol de Oventik. Enlace Zapatista. Consultado 20 de enero de 2015 en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/11/15/palabras-de-la-comandancia-general-del-ezln-en-voz-del-subcomandante-insurgente-mois-es-al-terminar-el-acto-con-la-caravana-de-familiares-de-desaparecidos-y-estudiantes-de-ayotzinapa-en-el-caracol-d/>

Subcomandante Insurgente Marcos. (8 de mayo de 2014). El dolor y la rabia. Comunicado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, México. Enlace Zapatista. Consultado 17 de agosto de 2014 en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/09/el-dolor-y-la-rabia/>

Theidon, Kimberly. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Turner, Victor. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus.

Turner, Victor. (2002). "Del ritual al teatro". *Antropología del ritual* (comp. y trad. Ingrid Geist), México: ENAH, Conaculta-INAH.

Uribe, Sara. (2012). *Antígona González*, Oaxaca, Sur +.

Wasson, Gordon. (1995). *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, México, FCE.

Wittgenstein, Ludwig. (1958). *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos.

Žižek, Slavoj. (2004). *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires*, Buenos Aires, Paidós.

Žižek, Slavoj. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

o producida por un agente en particular pero que ocurre, posiblemente, por una combinación de elementos diversos que van evolucionando en lo que llamamos vida. Se trata de derivas novedosas, pero no por ello subsidiarias de las condiciones previas del estado de cosas. Se trata de eventos que ocurren y marcan nuevos horizontes de tiempo, que invitan a pensar más allá de los límites de lo humano.

La relación estrecha entre lo humano y la vida genera un espacio de reflejo frente a otras relaciones indiscutibles: las otras especies y la vida o lo maquínico y la vida. A partir de dicha observación agenciamos un proceso de interacción e inmersión con otras posibilidades, en el que cambia la forma de percibirnos, a nosotros mismos, al animal y a la máquina. Cabe aclarar que la distinción entre el humano, el animal y la máquina ha sido esencialmente ideológica, pero no es objetiva. Por lo tanto la ruptura de fronteras, y la permeabilidad entre ellos a través de los mundos de inmersión, se hace cada vez más posible. La apuesta para una estética de lo imposible no se agota sin embargo en el devenir animal o de la máquina, en una suerte de hibridismo de doble vía, sino especialmente en el devenir hacia lo desconocido, hacia aquello impensado o que se advertía improbable.

Dos enfoques conducen esta investigación: uno de ellos gira en torno a qué es la vida, en el sentido de lo que podemos imaginar a través de la interacción en mundos bioinmersivos, y el otro hacia la teoría de la evolución, no solo la evolución biológica sino especialmente la evolución artificial y tecnológica.

Los mundos virtuales bioinmersivos se definen como aquellos en los cuales se produce una interacción perceptiva, que supera incluso su alcance para permitir habitar umbrales nuevos acerca de lo que la vida podría ser. Estos mundos son creados en el arte electrónico, en cruce con la biología sintética y la vida artificial, mediados por procesos de simulación. En ellos se emplean

modelos bioinspirados para comprender la vida y producir algo semejante a ella, pero que no repite sus condiciones precedentes. Se trata entonces de construir una teoría abierta sobre procesos creativos en mundos inmersivos para arrojar luces acerca de cómo podría ser la vida. Y de cómo el horizonte que cubre y define esta emergencia es el de la Estética de lo imposible, en cuanto a que ese es su alcance.

1.1. Adaptación y emergencia en la teoría de la evolución

En la evolución biológica puede existir un espacio entre el azar y el determinismo. El azar en la filosofía de la biología no supone condiciones particulares o singulares, se trata de un campo por conocer. El determinismo se considera un dato, quizá demasiado definido para presentar un campo novedoso a investigar. Cuenta con aspectos como constatación empírica, y una teoría robusta que puede explicar algunos aspectos de la evolución de la vida en biología.

Buscar una teoría que pueda explicar cómo la vida continúa, es el propósito común a biólogos sintéticos y bioartistas electrónicos. Se trata de cómo la vida transita por caminos diversos, de una manera no predeterminada, pero tampoco librada al azar, y de cómo puede desenvolverse en tal cantidad de especies diferentes. Estos son los cambios de la vida, pero al mismo tiempo coinciden con aquellos que preservan su existencia. Muchas de sus propiedades podemos identificarlas a lo largo del proceso de evolución. Esto es adaptación. Por un lado se asemeja a un proceso en el cual la vida cambia y se desenvuelve en novedades, se recrea a sí misma, sin intenciones; esto constituye la emergencia. Y por el otro, se encuentra la adaptación, en la cual durante un período de tiempo la vida se estabiliza, conserva sus formas en las especies, y establece interacciones particulares con el ambiente.

Existe una noción que explica lo que ocurre entre el azar y el determinismo, y que sustenta la emergencia y la adaptación: el concepto de necesidad. Al

investigar los planteamientos de la filosofía de la biología², en particular aquellos de Philippe Huneman, podemos pensar que ésta funciona de explicación para una no-intencional continuación de la vida, a saltos, la cual al mismo tiempo está relacionada con el determinismo, la impredecibilidad y la novedad. Es decir que la vida, no sabemos por qué, desarrolla un proceso no lineal y sin embargo se mantiene como conjunto evolutivo. Los cambios abruptos son los que evidencian la evolución como proceso altamente creativo e impredecible.

En este contexto de ideas es propicio anclar una exploración conceptual acerca de dónde encontrar lo imposible y lo improbable en la vida tal como la conocemos, en la teoría de la evolución y en la selección natural. Es decir que, de alguna manera, buscar lo imposible tiene que ver con lo imposible en la vida por cuanto ésta es su máxima expresión en cuanto a superación de límites y evolución radical. Resulta de gran interés la idea de lo no comprensible de la vida y especialmente aquello que no es posible conocer de ella todavía. Imaginaríamos formas de vida que no pueden ser vistas, acabadas, comprendidas, conocidas, percibidas, reveladas o incluso aceptadas. Todas ellas construirán eventualmente la vida tal como podría ser.

En la teoría de la evolución, decimos a partir de Huneman (2008a), la necesidad está apoyada en la predecibilidad especialmente en casos de sistemas determinísticos. Pero existen algunos casos de impredecibilidad donde lo que actúa es la emergencia. Siendo ésta de naturaleza robusta permitirá la predecibilidad a escala local. Con lo cual la impredecibilidad aparece en la contingencia y fluye a través de largas escalas de tiempo. El concepto de necesidad sirvió a la filosofía de la biología, y a la biología misma, para

encontrar una bisagra entre el azar y el determinismo como opciones de comprensión de la evolución. Que la vida se busque caminos, puede ser que lo haga por necesidad, fue uno de los planteamientos más importantes, no necesariamente opuesto al de François Jacob en el planteamiento del *Juego de lo posible*, en el cual la vida no tiene un propósito o un plan (no es determinista) simplemente se sirve de lo que tiene a la mano. Sea por necesidad o por un abrirse camino indeterminado, coincidimos con las experiencias del bioarte inmersivo en cuanto a que la vida cambia y explora lo imposible, sin exhibir forma alguna de teleología.

Sin embargo no excluimos aquellas investigaciones relacionadas con la teoría de la evolución abierta y sin límite, en las cuales la evolución no habría terminado aún. Con lo cual, nuevas especies y formas de vida pueden seguir emergiendo y, eventualmente, serían sensiblemente más complejas que las precedentes, si no en su estructura individual, sí como proceso evolutivo altamente creativo.

Para nuestro propósito, aquellas largas escalas de tiempo serían el lugar para hallar lo improbable, de forma cercana a la emergencia y la contingencia; la adaptación se encontraría próxima a la biología evolutiva, es decir a la evolución como creemos que es. Las novedades se expresan en relación con la contingencia. Así, la evolución abierta y sin límite (Huneman, 2012a) podría mostrarse como lo improbable pero aconteciendo. La creación de lo imposible, la desviación, se ubicaría del lado de la contingencia, y la creación se aproximaría a la innovación. ¿Qué es la innovación en la evolución? A partir de Huneman decimos que ésta se produce cuando aparecen diferencias radicales cualitativas en morfología o comportamiento. Siguiendo a Muller (2002), Crafcraft (2000) argumenta que estos cambios generan patrones y un conjunto de adaptaciones que irradian incluso al ambiente.

La emergencia computacional basada en algoritmos produce impredecibilidad cuando se trata de un sistema imposible de comprimir; o produce

² Investigación realizada durante mi posdoctorado senior en el Institut d'Histoire et Philosophie des Sciences et Techniques (IHPST) de la Universidad de la Sorbona Paris-I y del Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS) en París.

predecibilidad si se trata de un sistema que puede ser comprimido. (Huneman, 2012b). En estas dos opciones encontramos una posibilidad, más cerca de la impredecibilidad en la evolución y de la computación basada en la vida.

1.2. Ampliación de las capacidades cognitivas

Si intentamos localizar lo improbable, que vamos a llamar lo imposible para radicalizarlo, y siguiendo las formas de vida no conocidas, creemos que éste podría hallarse entre el azar y la necesidad. Si el azar no es orden, tal vez incluye la mayoría de las posibilidades; por su parte, la necesidad se encuentra cercana a la vida tal como la conocemos, con sus regularidades. A partir de lo cual, una posibilidad se encuentra en la simulación computacional, donde el conocimiento humano aparece en proceso de ampliación (Humphreys, 2004). Esta ampliación trata sobre la extrapolación, la conversión y la aumentación según lo planteado por Humphreys. La extrapolación se explica como expansión del rango de las habilidades humanas naturales. Por ejemplo extender una habilidad existente como la visión: el caso del telescopio. O expandir el campo o dominio de todas nuestras habilidades actuales. Acerca de la conversión, Humphreys (2004: 5) dice que ésta se relaciona con el fenómeno convertido a una forma accesible a través de otra modalidad sensorial. De la visión a la escucha, por ejemplo, o viceversa en el caso de los dispositivos de sonido que tienen funcionalidades visuales. Esto nos da acceso a eventos del mundo a los cuales no tenemos posibilidad de asistir porque no estamos equipados biológicamente para percibirlos en su forma original. En cuanto a la aumentación, ésta se refiere a la posibilidad de observar o percibir con nuestras capacidades amplificadas en términos de escala, por ejemplo ver partículas alfa, positrones o partículas spin. Humphreys dice: “no estamos limitados a nuestras habilidades perceptuales, nuestros talentos matemáticos han sido complementados por dispositivos computacionales. El computador ha transformado la escala del tiempo, así como

el telescopio transformó la escala del espacio. El número se transformó en imagen, y la imagen en algoritmos genéticos”. (2004: 5)

¿Cuál es la relación entre los fenómenos que no podemos ver y lo producido a través de procesos artificiales tales como las criaturas de biología sintética o de actividad transgénica como *Alba*, la coneja verde fluorescente planteada por el artista brasileiro Eduardo Kac? Asimismo, el trabajo *Fauna* de Joan Fontcuberta³.

Con ello se aportará a una teoría estética sobre lo imposible que comprenda las condiciones físicas, biológicas, matemáticas, epistemológicas y teóricas de la innovación y el bioarte, cuya dimensión conceptual se aplica y explora en mundos virtuales inmersivos, los cuales operan como sistemas creativos en evolución. De manera similar, esto se observa en las creaciones computacionales del proyecto *Tierra* (1990) de Tom Ray, en el cual el objetivo es: “crear una forma de vida alterna en el computador. No vida natural sino crear formas de vida radicalmente diferente de aquellas que vemos alrededor, basadas en una física y química completamente distintas. Ray permite que estas formas evolucionen en su ambiente de silicio, generando su propia y característica filogenia. La utilidad es para la biología comparada, para observar qué hay de especial en la vida en la Tierra”. (Casti, 1997: 73)

Con este proyecto Ray explica el método de sintetizar vida, más allá de la simulación. Se trata de experimentar en el campo de la evolución abierta e inacabada y mostrar cómo ella es a la vez indeterminada y cómo pueden surgir nuevas formas de vida, no anticipadas o previstas de antemano. En ello se plantea un proceso creativo novedoso; éste puede contribuir a comprender los procesos de creatividad humanos. Ellos estarían más ligados a la autonomía, la autoreplicación, la emergencia y la evolución, y alejados de los criterios y valores establecidos, definiciones y bases de funcionamiento. La

³ www.fontcuberta.com

inspiración de este proyecto *Tierra* y su punto de inicio ha sido la explosión cámbrica en el origen de la vida como la conocemos. Los biólogos están interesados en saber por qué se dieron los cruces que llevaron a la vida que hoy tenemos y qué otros cruces y relaciones hubieran podido producirse. Para ello Ray plantea una analogía utilizando programas con capacidad de auto-reproducción, los cuales compiten por obtener tiempo, memoria y recursos del computador⁴. Estas creaciones abren posibilidades a exploraciones en ciencia y filosofía acerca de cómo podría ser la vida.

Las formas de vida aún no conocidas, o aquellas que están por venir, constituyen tal vez el noventa por ciento del conjunto. En términos epistemológicos se trata de la ciencia pendiente por descubrir, según el físico y químico Ilya Prigogine. Con lo cual se indica cómo la investigación es lo que se hace y no aquello que se conoce. En términos de amplios períodos de tiempo, el patrimonio de conocimiento con el que contamos es aún reducido en relación al mundo y sus dimensiones. Este hecho tiene un significado en la teoría evolutiva, pues implicaría que desconocemos muchas de las bifurcaciones en el proceso de evolución. Por otra parte, aun no tenemos acceso a diferentes fenómenos esenciales para la vida. Ejemplo de ello es la microescala de las bacterias y los virus o la mutación entre especies. Si bien los nuevos instrumentos de visión como el microscopio o el secuenciador de ADN han producido cambios radicales y han ampliado nuestras capacidades de observación, todavía requerimos continuar comprendiendo lo que vemos a través de ellos para que la cognición humana adquiera dimensiones más amplias. Con lo cual es probable que la cultura humana, incluida la ciencia, no esté viendo todas las posibilidades. La noción de lo imposible podría estar justo en ese vacío.

⁴ Ver presentación del proyecto *Tierra* en Tom Ray (1991) y su visualización en <http://urml.arc.org/tierra>

La aumentación de las capacidades humanas debido a los instrumentos conceptuales y computacionales se refleja en los secuenciadores de ADN, en los viajes de Craig Venter para analizar y sintetizar la microescala de la vida. Estos podrían nombrarse como la respuesta estética a aquello que no podemos ver. En consecuencia, el horizonte de posibilidades consiste en crearlo, aumentarlo, o incluso inventarlo. Humphreys lo llama un “ensanchamiento epistemológico” (2004: 6). Esto es percibido por el bioarte y otras creaciones electrónicas. Artistas e ingenieros crean especies artificiales que operan como dobles de aquello que suponemos o esperamos exista en el mundo actual. El objetivo es sintetizar la vida como es, pero también y especialmente tal como podría ser. Se trata de probar otras hipótesis y de producir algunas nuevas, conteniendo diferentes posibilidades de la vida, incluso en el proceso evolutivo.

¿Qué significa para la evolución el hecho de que podamos transformar animales actuales a través de medios artificiales? ¿Se trata de un proceso crítico, negativo, o una posibilidad? ¿Tal vez solo una desviación, un error, pero no una transformación significativa de la evolución dado que tan solo son algunos individuos? O siguiendo la hipótesis del biólogo S.J. Gould, acerca de la evolución contingente que se despliega a través de la adaptación a las condiciones del ambiente, esto podría provocar un cambio radical en la evolución por venir. En el camino de la posibilidad, ¿significa la apertura de un horizonte para nuevos rasgos evolutivos donde la vida se mantiene? Dado que solo conocemos una pequeña parte del mundo de lo vivo, habríamos de esperar rasgos y patrones no predeterminados y no generalizados para todos los fenómenos. Se trata de un mundo abierto y de una evolución sin fin.

Gould planteó un experimento mental conocido como “*replaying the tape of evolution*”, en el cual se preguntaba si era posible volver a repetir el proceso de la evolución; o en todo caso el mismo proceso con las especies tal como las conocemos. La idea de Gould es que esto no sería posible dado que

la evolución no ha sido un proceso teleológico con un fin o una dirección y en consecuencia podrían darse otras formas de vida y especies, incluso los humanos tal vez no surgiríamos en ese proceso. Cabe preguntarnos si este experimento mental puede realizarse hacia adelante para observar la biología evolutiva futura y cuáles serían las condiciones a tener en cuenta para su puesta en marcha. Este experimento también permite pensar si la vida tiene realmente patrones determinados que siempre habrían de cumplirse para que la vida se diera, o si éstos constituyen solo la posibilidad que hemos conocido hasta ahora y en este planeta.

Podríamos pensar en otros conjuntos de patrones a partir de diferentes especies emergiendo, o formas de vida artificial que puedan ocurrir. Por otra parte, podríamos preguntarnos qué pasaría si no pudiésemos imaginar las alternativas de vida, quizás en el sentido de encontrarnos inmersos dentro de este endosistema. Es decir, cómo pensarnos fuera de nuestra propia vida y proceso cognitivo. Con lo cual, aquello que llamamos propiedades generales de la vida pueden verse limitadas a la vida tal como la conocemos. En ello la ampliación epistemológica de la conciencia humana a través de procesos maquínicos se revela de gran importancia. Se trata de anticipar el mundo en evolución, a través del acto de inventarlo, de producirlo, al mismo tiempo que lo esperamos o vivimos. Se hace necesario aproximarse a la evolución a través de su intervención, incluidas la observación y la imaginación.

La aumentación de las capacidades cognitivas humanas implica que las intuiciones puedan darnos percepciones; mientras que la observación nos da estímulos para nuevos descubrimientos. Las simulaciones computacionales y de síntesis pueden proveernos de ampliaciones epistemológicas y de libertad. Esto nos permite esperar que la creatividad empuje los límites del conocimiento humano y sus posibilidades, en un sentido en el que podamos cruzar los límites actuales, aquellos agenciados por creencias culturales, lenguaje y conocimiento. Siguiendo a Humphreys (2004), no se trata de

una ciencia hecha por las personas o para ellas. La ciencia y las ciencias de la computación han trascendido las limitaciones de las habilidades epistémicas naturales humanas. Es el caso de la síntesis robótica de moléculas, la detección artificial de partículas en aceleradores, el uso automatizado de conjuntos de datos. Con lo cual se estima que una actividad ya no tendría que ser realizada por humanos para ser considerada científica. Se presentan dos posibilidades: la primera opción consistiría en entender la tecnología solo como instrumento para los humanos. En este caso la producción continúa siendo científica en el sentido clásico. En la segunda opción aceptaríamos diferentes grados de autonomía en relación con el hecho de que la tecnología produce diferentes cálculos independientes de los humanos. Estos solo inician el proceso. En esta opción hemos de ampliar el concepto epistemológico de ciencia; ésta incluiría software, hardware y wetware. Sin embargo, la sociedad en general se encuentra lejos aún de aceptar esta hipótesis, en la cual debemos proporcionar nuevas definiciones de la actividad científica. Estas no se encontrarán relacionadas necesariamente con aquél que realiza la acción. Es decir ¿puede el científico ser un robot?

En analogía con el arte, hay una desaparición del artista como autor hacia el meta/artista, como en el caso del software produciendo dibujos al estilo de Kandinsky, o generando expresiones estéticas inéditas y sorprendentes. Según Humphreys, la epistemología científica ya no es humana. La práctica de la ciencia misma ha aumentado la epistemología de la actividad científica y ha incluido los resultados producidos por los computadores. El caso más interesante es el de las simulaciones computacionales y el de los mundos virtuales inmersivos dado que el interactor no se encuentra envuelto directamente en el proceso computacional *per se*, eventualmente solo en la intención, la interpretación o en el inicio del proceso. Con lo cual hemos de pensar en el tipo de automatismo resultante. Apenas estamos comprendiendo qué significa, en un sentido epistemológico, el hecho de “dejar a la máquina hacer

su trabajo”, especialmente con los supercomputadores capaces de tratar enormes cantidades de datos. Humphreys (2004) incluso afirma que ya no hay una línea entre lo observable y lo no observable, hecho que implica que lo no observable aún puede alcanzarse usando ampliaciones tecnológicas. También lo contrario: lo observable puede parecer inobservable en ciertos momentos, dependiendo de la escala, el tiempo y el espacio, o del contexto.

Es interesante darse cuenta de que el acto de observar ya no es garante de verdad acerca de un fenómeno, incluso si es realizado por un humano o por un dispositivo como el telescopio. El observar es un acto cualitativo del proceso, a partir del cual surge la inspiración y reflexión, pero ya no se constituye como prueba si bien guarda un sentido de plausibilidad. Por esta razón el límite entre lo humano y lo maquínico es difuso, pero especialmente porque ya no estamos basados en nuestras capacidades perceptuales humanas (ver, escuchar, oler...) sino especialmente dependemos de procesos maquínicos (hard, soft, wet ware). De lo que ellos puedan ver y con la correspondiente ampliación dada por su inestabilidad positiva. Es decir, superan el nivel de estabilidad y fijación en el cual los humanos nos encontramos. Ellos cambian a grandes velocidades y en múltiples posibilidades, normalmente aumentando su potencia para ‘ver’. De tal forma, lo observable y lo no observable deben volverse a trazar cada día en relación con las habilidades tecnológicas.

Se hace necesaria una epistemología de la simulación, la cual en el sentido de Humphreys, implica una *epistemología no humana*. El grado de ampliación que la simulación ha alcanzado y, por lo tanto, las posibilidades para la estética son importantes. Si creemos que lo humano se encuentra de alguna manera limitado y que lo maquínico podría empujar esos límites hacia capacidades futuras en nosotros, podemos esperar que la afirmación de una epistemología maquínica produzca nuevas áreas de conocimiento y el espacio adecuado para formular otras hipótesis más allá del consenso y el orden conocido.

Una estética de la simulación es el camino que debe continuarse en relación con la estética de los mundos inmersivos (Hernández, 2002). En este mismo sentido, estas simulaciones contribuyen a la búsqueda de lo imposible, pero especialmente porque ése es el propósito de la estética. En palabras de Pierce, se trata de empujar los límites más allá de lo conocido, usando el potencial de la creatividad y la imaginación guiadas por la heurística. Esta no solamente está basada en la intuición y la reflexión sino en la ciencia y la tecnología. Significa una Estética de lo imposible como proceso autónomo para producir innovación radical. Se necesita desviar el rol principal de la simulación para acentuar el camino heurístico y producir transformaciones, encontrar sorpresas y rupturas. Sería importante crear capacidades para producir mundos posibles que no existen en el mundo actual y que no intentan reproducirlo o generar una dependencia con éste. Se trata de cómo un mundo posible, a partir de un experimento mental o de una simulación, puede crear un mundo realmente alterno al que conocemos.

De acuerdo a Humphreys los propósitos de la simulación son: “modelar, predecir, diseñar, descubrir, analizar sistemas, producir dinámicas brownianas, teoría del caos...” (2004: 107) Además de ellas proponemos una Estética de lo imposible en silencio y otros materiales, y realizar preguntas acerca del acontecer humano o producir manifiestos acerca de los ciborgs, los seres híbridos. También, cabe preguntarse si las simulaciones son objetos, diseños, organismos, o seres vivos; si la reproducción sigue siendo un principio importante para la vida o solo para la evolución. En esta relación entre lo humano y lo maquínico, indagamos a partir de Humphreys acerca de los experimentos numéricos o digitales (en lugar de los experimentos empíricos) y cómo la simulación es utilizada para explorar modelos matemáticos que son analíticamente intratables.

En estos modelos de simulación el espacio no es el entorno para la experimentación, éstos no pueden ser empíricos, ni se desarrollan en un mundo

actual. Se trata de creaciones artificiales que hacen síntesis acerca de problemas NP completos. Son en un sentido radical, experimentos numéricos. Esto implica que los mundos virtuales inmersivos (mundos posibles) sean parte de un proceso de creación numérica o digital que ha empezado a producirse hace unas décadas.

Humphreys argumenta: “El tiempo viola las leyes de la naturaleza” (2004:7), con lo cual la simulación se encuentra localizada en el medio entre la teoría y los experimentos mentales. Las simulaciones evolutivas se encuentran entre la teoría y la simulación, y generan patrones. La simulación computacional está alcanzando lugares de predicción no-lineal, o está próxima a hacerlo, en un camino en el que produce conocimiento maquínico. Siguiendo a Huneman: “En los sistemas complejos, cuyas ecuaciones son analíticamente intratables, éstas pueden volverse predecibles, realizando comparaciones con previas simulaciones. Es decir explorando parámetros, valores y rangos” (2008b: 25). Se trata de la idea de un comportamiento evolutivo en el horizonte cultural y tecnológico, el cual plantea rupturas frente a las leyes generales de la biología teórica. Así supera los límites de la vida conocida.

¿Cuál es la relación entre creación e imaginación con la emergencia y la adaptación? Ellas aparecen en el proceso regular del comportamiento evolutivo, con diferentes intensidades. La emergencia de novedad depende del proceso evolutivo abierto y más aun si éste es computacional.

Bibliografía

Casti, J. (1997). *Would-be Worlds. How simulation is changing the frontiers of science*. John Nueva York: Wiley and Sons.

Crafcraft, J. (2000). “The origin of evolutionary novelties: pattern and process at different hierarchical levels”. In M. Nitecki (Ed.), *Evolutionary Innovations* (pp. 21-43). Chicago: University of Chicago Press.

Gould, S.J. (1989). *Wonderful Life: The Burgess Shale and the Nature of History*. New York: Norton.

Hernández, I. (2002) *Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos*. Colección estética contemporánea. Departamento de Estética. Facultad de Arquitectura y Diseño. Pontificia Universidad Javeriana.

Hernández, I., (2010). “Estética de lo posible: vidas que emergen y vidas preexistentes”. En: Hernández, I., Niño, R. (editores académicos). *Estética, vida artificial y biopolítica: expansiones en la evolución cultural y biológica a través de la tecnología*. Colección Estética contemporánea, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Hernández, I., Niño, R. (editores académicos) (2013). *Estética y sistemas abiertos: procesos de no-equilibrio entre el arte, la ciencia y la ciudad*. Colección Estética contemporánea, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Holland, J. (2004). *El orden oculto: de cómo la adaptación crea la complejidad*. México: Fondo de Cultura Económica., [1era ed., en inglés, 1995]

Humphreys, P. (2004). *Extending ourselves*, New York: Oxford University Press.

Huneman, P. (2008a). “Emergence and Adaptation” in *Minds and Machines*, 18, pp. 493-520. Springer.

Huneman, P. (2008b) “Emergence made Ontological? Computational versus Combinatorial Approaches”. *Journal of Philosophy of Science*, No. 38, pp. 21-57

Huneman, P. (2012a) “Determinism, predictability and open-ended evolution: lessons from computational emergence”, *Synthese*, 185, pp. 195-214. Springer Science + Business Media B.V. IHPST.

Huneman, P. (2012b) *Special Sciences and the Unity of Science*. Springer Science + Business Media B.V. IHPST.

Jacob, F. (1981). *Le jeu des possibles: Essai sur la diversité du vivant*. Paris: Fayard.

Muller, G. (2002). “Novelty and key innovations”. In M. Pagel (Ed.) *Encyclopedia of evolution*. (pp. 827-830). Oxford: Oxford University Press.

Prigogine, I. Stengers, I. (1997). *La nueva alianza: metamorphosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.

Ray, T. (1991). “An approach to the synthesis of life” in *Artificial Life-II*, C. Langton et al. (editores) Redwood city: Addison-Wesley. Pp 45-53.

Páginas web

Joan Fontcuberta: www.fontcuberta.com
Eduardo Kac: www.ekac.org
Thomas Ray: <http://urml.arc.org/tierra>

Este texto recupera algunas discusiones presentadas en el Seminario Biopolítica en arte, ciencia y tecnología dictado en el marco de la I Bienal de Performance 2015. Una serie de encuentros del seminario propusieron un taller de filosofía en el que se reflexionó sobre las transformaciones que la ciencia y la tecnología vienen produciendo en el orden de la vida.

BIOPOLÍTICA Y BIOARTE.
PROBLEMAS PARA UNA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA CONTEMPORÁNEA
Por Gabriela D’Odorico

¡Naturaleza!: no has dejado tu huella sobre el hombre
Leopoldo María Panero

El actual desarrollo tecnocientífico permite la intervención biotecnológica y bioartística en la producción y reproducción de fenómenos vitales. Esas prácticas no sólo generan nuevos interrogantes en torno al estatuto de la vida, del cuerpo o de lo humano sino que, a la vez, actualizan problemas de larga data para la historia de la filosofía. La complejidad de estos planteos excede el tratamiento proveniente de las especificidades disciplinares. Antes que nada se trata de problemas que son comunes para saberes y prácticas diversas y que demandan la variedad de perspectivas en su abordaje.

En este sentido el seminario aprovechó la formación académica heterogénea que aportaron los asistentes para hacer confluir interrogantes provenientes del arte, de la filosofía y de la tecnología respecto de las prácticas de intervención sobre la vida. Esa particular situación, consistente en identificar y reconstruir problemas compartidos para las diferentes prácticas profesionales, permitió reflexionar sobre el devenir artístico en tanto modalidad de pensamiento. A la vez, esa situación fue tomada como plataforma para implicar al arte en un diálogo fluido con la filosofía y la tecnología.

El texto recoge, en los diferentes apartados, los momentos por los que transitó el seminario. El problema que animó las discusiones consistió en interpretar al bioarte como una producción cultural paradigmática: su aparente surgimiento como campo de experimentación biotecnológica ilimitada funciona en paralelo con el desarrollo de un pensamiento sobre el significado

de la tecnologización de la vida. Desde ese lugar de reflexión se propusieron hipótesis acerca del estatuto de la vida, de la muerte, de lo orgánico, del cuerpo o de lo humano como temas de especial interés para una antropología filosófica contemporánea.

1. La vida como objeto de intervención artística

En el año 2009 el artista Eduardo Kac propuso, dentro de su serie artística *Historia Natural del Enigma*, la producción de un ‘plantimal’ dentro de un laboratorio biológico. Se trataba una planta con flores, genéticamente manipulada, un híbrido del ADN del artista y una Petunia a la que llamó *Edunia* para mantener la hibridación terminológica con su nombre de pila. *Edunia* era una obra bioartística que expresaba el código genético de su creador exclusivamente en sus vetas rojas.¹

Este tipo de manifestaciones artísticas que hicieron proliferar la crítica estética, ética y política, coinciden en poner a la vista una serie de deslizamientos entre la experimentación científica y lo lúdico. En los últimos años, nuevas formas del arte mostraron que la experimentación científica ilimitada y el juego creativo con materiales vivos pueden ser ‘modos de hacer’ que se confunden, al punto de volverse indiscernibles. Se trata de obras que cuestionan tanto el devenir actual del arte como el significado al que llegó la experimentación en ciencia.

¿Qué significa que un investigador de un laboratorio biotecnológico pueda crear piezas vivientes y difundirlas como obras de arte? ¿Qué criterios convierten en artista performático a quien produce en laboratorios biotecnológicos obras de arte que luego difunde y que son la resultante del juego experimental con células o tejidos cultivados? ¿Cuál es la novedad que

aporta a la estética un cuerpo transformado con intervenciones biomédicas e informáticas? ¿Qué estatuto tienen la vida y la muerte en los artefactos culturales vivos asistidos biotecnológicamente que deberán ser desconectados con la finalización de la muestra?

Estas preguntas iniciales nos permiten asomarnos a las dificultades que el despliegue tecnocientífico introduce cuando se vincula con el arte y la filosofía. En ese vínculo el arte se resiste a convertirse en un campo de experimentación, una zona liberada de restricciones éticas y jurídicas, para probar el supuesto avance científico. A la vez, las producciones más sofisticadas de la tecnociencia, como algunos artefactos informáticos y biotecnológicos, exceden su carácter de meras herramientas para el arte contemporáneo.

La tensión entre arte y tecnociencia está presente en lo que hoy se denomina, en términos generales, *bioarte*. Si bien en sentido estricto se utiliza esta denominación como sinónimo de arte genético –arte que utiliza materiales vivos y técnicas como el cultivo de células y tejidos– en sentido amplio se denomina bioarte a obras que incorporan avances tecnológicos de última generación provenientes de la biología, la ingeniería genética, la informática o la robótica. En general se trata de producciones que requieren de un importante soporte en conocimientos e infraestructura para la investigación biológica. De allí que estas producciones se ubican en el umbral entre arte y tecnología, a la vez, están habitadas por una serie de tensiones provenientes de esos campos. Estas obras de arte, aunque no se inscriben en la producción tecnológica de objetos de uso, muchas veces no se distinguen de aparatos funcionales. Otras veces, estas expresiones artísticas se presentan como proyectos de artefactos que poblarían nuestra vida cotidiana en un mundo futuro completamente tecnologizado.

La muestra *+ Humanos. El futuro de nuestra especie* es una exposición producida por la *Science Gallery* de Dublín en Barcelona y está constituida por una serie de muestras tecnológicas.² Allí se exponen unas cincuenta

¹ Expuesta en 2009 en el Weisman Art Museum, en Minneapolis. *Telepresence and Bio Art*. Networking Human, rabbits & robots. Michigan, University of Michigan, 2005.

obras que exhiben posibles experimentos respecto de nuestra concepción del cuerpo, de la vida, de la muerte y de lo humano. Entre ellas encontramos la *Montaña Rusa Eutanásica* de Julijonas Urbonas, una máquina imaginaria para quitar la vida que, a la vez, permite atravesar experiencias que van desde la euforia a la emoción, mientras se atraviesa la visión en túnel, la pérdida de conciencia y la muerte. O bien *Transfiguraciones*, de la diseñadora alemana Agatha Haines, quien propone mejorar médicamente las funciones corporales, representadas en cinco bebés con alguna modificación quirúrgica que resolverá una dificultad futura. También allí, el primer *cyborg* reconocido como ciudadano de la historia expone su obra *Cabeza sonocromática*. El activista *cyborg* inglés Neil Harbisson padece una enfermedad congénita que le impide ver colores y se implantó en su cabeza un sensor que transforma los colores en música.

Estas exposiciones nos remiten, inevitablemente, a la literatura, el cine y las series de ciencia ficción que se aventuraron, con mayor o menor éxito, en la reconstrucción artística de lo que podía denominarse, todavía, la utopía tecnológica del siglo XX. A la vez actualizan lecturas clásicas, como *Sobre la psicología de lo siniestro* (1906) de Ernst Jentsch, para caracterizar comportamientos y las experiencias subjetivas que nos arrojan a la incertidumbre intelectual, oscilante entre la identificación y el rechazo frente a lo inusual o

- 2 ⁺*HUMANOS. El futuro de nuestra especie* Sicence Gallery de Dublin, Centro de Cultura Contemporáneo de Barcelona, 7 octubre 2015 - 10 abril 2016. Algunos proyectos artísticos incluidos en la exposición son: Portraits of Aimée Mullins (Howard Schatz), Oblique. Images from Stelarc's Extra Ear Surgery (Nina Sellars), Strategies for Copy Prevention (Center for PostNatural History), The Human Pollination Project (Laura Allcorn), Tardigotchi (S.W.A.M.P., Tiago Rorke), Foragers (Anthony Dunne, Fiona Raby), Area V5 (Louis Philippe Demers), Human Version (Yves Gellie), Euthanasia Coaster (Julijonas Urbonas); Optimization of Parenthood (Adie Wagenknecht), Semi-Living Worry Dolls (Tissue Culture and Art Project- Oron Catts & Ionat Zurr), Transfigurations (Agatha Haines), AfterLife (Auger / Loizeau); Misbehaving Machines (Heidi Kumao), The Machine to Be Another (BeAnotherLab) y Ciborguismo (Cyborg Foundation).

incomprensible.³ El arte nunca dejó de incorporar las novedades técnicas de cada época. Como lo expresaba Walter Benjamin, el arte moderno se imbrica en la compleja relación tejida entre el desarrollo tecnológico y las actualizaciones del modo de producción capitalista (Benjamin, 1989). El carácter reproductivo que adoptan esos vínculos, sin embargo, no impiden que el arte sea un modo del pensamiento capaz de estar a la altura de su época.

El arte que trabaja con el cultivo de células, la producción de organismos genéticamente modificados, la intervención sobre el ADN o el uso de tejidos vivos –incluido en términos generales bajo la denominación de ‘bioarte’– está dando lugar a un tipo de pensamiento que interroga, en mayor o menor medida, el grado de concreción y las experiencias subjetivas provocadas por la utopía tecnológica del siglo XX a la que referimos.

2. El bioarte piensa la biotecnología

Si bien la denominación de bioarte circula desde no hace demasiado tiempo, asociado a los avances de la ingeniería genética, la biotecnología y la robótica el arte transgénico puede remontarse a las obras del pintor y fotógrafo Edward Steichen. (Kac, 2007: 347-348). Steichen expuso en 1930 fotografías gigantes e instalaciones cuyos motivos eran flores de colores diversos cultivadas por el artista a partir de la selección y alteración química sistemática de semillas durante veintiséis años.⁴ George Gessert, quien también implementó la hibridación de flores con fines estéticos, fue uno de

- 3 *Uncanny valley*: término acuñado en 1970 en la robótica y hoy utilizado como hipótesis en la animación 3D. Se afirma que las réplicas antropomórficas realistas, causan rechazo entre los observadores humanos. El “valle” es la inclinación que se obtiene en un gráfico que mide la reacción positiva de las personas según el parecido humano del robot. Mac Dorman, Karl (2005, 106:118) Esta hipótesis se vincula al concepto de ‘identidad siniestra’, Ernst Jentsch, *On the Psychology of the Uncanny* (1906) que luego introdujera Freud en el psicoanálisis a partir de su ensayo “Das Unheimliche” (1919) traducido como ‘Lo siniestro’.

los primeros artistas en acuñar el término bioarte y darle difusión (Gessert, 2010). Con sus obras, Gessert aviva la polémica contemporánea respecto de la manipulación de elementos vegetales y reflexiona sobre la independencia del arte frente al uso de la genética en la hibridación de plantas con fines alimentarios. (Gessert, 2007).

En un sentido similar utilizaron el término bioarte los artistas transgénicos Joe Davis y Eduardo Kac en sus presentaciones en el *Festival Ars Electronica* en 1999. Una de las muestras emblemáticas de Kac fue *GFPBunny* (2000), obra de arte transgénico que presentaba una coneja albina, Alba. Se intervino, en el ámbito del laboratorio, en el cigoto de un antepasado de Alba con la proteína verde fluorescente (*Green Fluorescent Protein* o GFP) producida por el ADN extraído de la medusa *Aequorea Victoria* (Kac, 2007: 163). Alba no tenía pigmento dérmico, por eso era blanca con ojos rosados en condiciones ambientales ordinarias, pero iluminada con la luz correcta producía una fosforescencia verdosa. La creación de Alba fue seguida por una campaña de difusión con la imagen de la coneja retocada fotográficamente con el color verde que sólo puede verse en cierto espectro luminoso. A las discusiones éticas desatadas por la obra le siguieron las disputas por la propiedad del animal producido con materiales del laboratorio. Además, como el *Institute Français de la Recherche Agronomique*, mantuvo a Alba bajo custodia alegando un litigio por el patentamiento, Kac inició acciones legales y una campaña pública que denominó *Free Bunny* para la liberación de Alba (Kac, 2007: 170). El proceso de integración social de la coneja y las discusiones provocadas fueron documentados y publicitados como parte de la obra.

Estos antecedentes inauguran una serie experimental de obras híbridadas que desataron cuestionamientos éticos, antropológicos, jurídicos y

políticos alrededor de la manipulación genética de especies con fines estéticos (D'Odorico, 2013). El bioarte, en particular el arte genético, interroga la estetización de la producción científica que parece ocultar los subsidios de grandes corporaciones para la investigación de las transformaciones de la vida y para patentar materiales, organismos y seres vivos.

En otro plano de discusiones el bioarte se ubica en la zona liminal entre lo vivo y lo muerto, entre lo viviente y las cosas inertes. Con ello plantea preguntas filosóficas que, a lo largo del último siglo, vinculan la vida con la política o ubican a la biotecnología en un lugar preponderante respecto del gobierno de la población. Los más significativos dentro de estos planteos filosóficos son una serie de estudios aglutinados alrededor de nociones como biopoder y biopolítica que tuvieron una gran proliferación durante las últimas décadas.

Si bien los términos 'biotecnología', 'biopolítica' y 'bioarte' comparten un prefijo común están siendo sometidos a una enorme demanda hermenéutica por diferenciarlos. Este hecho los convierte en verdaderas cajas negras para el pensamiento contemporáneo que está abocado a desentrañar los sentidos y el estatuto del *bíos* (vida) al cual cada uno refiere.

3. Confluencias entre biopolítica y bioarte: lo humano como problema

La profusión de lecturas, definiciones e interpretaciones actuales acerca de las nociones de biopoder y biopolítica toman como referencia inicial los textos de Michel Foucault de la década de 1970 (Foucault, 1990, 1999). Con posterioridad, al compás de la dinámica histórica y política que trajo el cambio de siglo, ambas nociones fueron cobrando singularidad en cada contexto teórico. Como señala Roberto Esposito, hay antecedentes de este concepto que, ya a comienzos del siglo XX, se emparentan con necesidades de gobierno específicas para la estabilización de los estados nacionales (Esposito, 2008: 29-30). Así es significativo que haya sido Rudolph Kjellen

4 Es un antecedente artístico que juega con procedimientos para reinventar científicamente la vida y la naturaleza. Cfr. *Delphinium*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA, 1936.

quien acuñó la noción de ‘biopolítica’ junto a ‘geopolítica’ hacia 1916, ligando ambos términos a una concepción organicista del Estado.

Esta primera indicación fue compartida y radicalizada por una serie de ensayos alemanes de la época. Por ejemplo, Jakob von Uexküll, especialista destacado en biología comparada y uno de los fundadores del pensamiento hoy denominado ‘ecologista’, fundamenta una concepción vitalista del Estado-nación, al que concibe como “forma viviente” regido por leyes biológicas.⁵ El nuevo campo de la investigación científica debe encontrar en la formación estatal, según von Uexküll, la anatomía y la fisiología que rige a cualquiera de los organismos corporales analizados por la biología (Agamben, 2006: 83). De allí la importancia de una biología y una medicina que se ocupen de las patologías de ese organismo viviente que es el Estado.

Estos ensayos alemanes de la década de 1920 están animados por la esperanza de encontrar, en los vínculos entre biología y Estado, claves para la comprensión de los procesos sociales y para la implementación de políticas de gobierno específicas. El mundo biológico se equipara a un equilibrio musical que conjuga secuencias de sonidos y silencios no predeterminados; son las mismas melodías que se infieren del funcionamiento del organismo estatal y que deben ser descubiertas para gobernarlo (von Uexküll, 2014: 94).⁶ En definitiva, el afianzamiento de esa “forma viviente” llamada Estado es semejante al equilibrio artístico que presenta la vida en los estudios biológicos de la época.

Aunque probablemente Foucault conociera estos trabajos, es llamativo que no los considere como antecedentes de importancia ni biológica ni política (Esposito, 2008, 41-42). El vínculo entre vida y política, para Foucault,

⁵ Jakob von Uexküll desarrolla y gráfica la hipótesis del paralelismo entre el funcionamiento de un organismo animal y el de la formación del Estado. (von Uexküll, 2014: 150).

⁶ Son de interés especial algunos análisis contemporáneos sobre estas metáforas musicales. (Sloterdijk, 2006: 150; Deleuze, 2014: 15-16).

se sustenta en fuentes teóricas alejadas del organicismo político. Así se puede encontrar que hacia 1975 el filósofo francés sitúa el inicio de una economía política de la salud en el siglo XVIII. Eso significó para el autor la generalización de la medicalización y la proliferación de mecanismos de interpenetración entre historia y vida dando lugar al despliegue de una verdadera ‘biohistoria’ (Foucault, 1999).

Esos lineamientos fueron completados posteriormente en trabajos que afirman que la vida ingresa en los mecanismos y cálculos del poder dando lugar al ascenso de un biopoder que transforma la política, a través de sus prácticas e intervenciones, en una biopolítica (Foucault, 1990: 168). Así el viejo derecho soberano que identificaba el peligro y decidía a través de la pena capital sobre la muerte o concedía la vida –hacer morir y dejar vivir– va a quedar desacoplado dentro de esta nueva racionalidad biopolítica. Con el ascenso del biopoder se invierte el viejo derecho afirmándose ahora el “hacer vivir y dejar morir” como nueva lógica de gobierno. Claro que la vida ahora involucrada, no concierne a los individuos sino a la ‘especie’ humana. Es la vida en tanto especie la que entra progresivamente en los cálculos y la administración del Estado que, apoyado en la incipiente ciencia estadística, puede medir la natalidad, la mortalidad, la morbilidad o la longevidad. La estadística es la herramienta tecnológica que transforma a la vida de la especie en una ‘población’ susceptible de ser tratada como una variable cuantificable y, por ello, volverse eficiente, aumentada y reproducida de un modo casi ilimitado (Foucault, 2006: 217-237).

La biopolítica se perfila como una gestión eficiente a partir de los registros probabilísticos acerca de la vida de la población. Los cuerpos de la población ya no se encuentran encerrados sino distribuidos en espacios abiertos, registrados y controlados a través de estadísticas. Gracias a la tecnología social se puede “volver cada vez más probable” la gestión de la vida. Así la biopolítica, volviéndose dependiente de la tecnología social, aumenta progresivamente

su fortaleza (Deleuze, 2014: 84-85). A la vez la biopolítica se ve implicada en problemas que la obligan a discutir el estatuto de esas vidas que se gestionan, el significado de la muerte demorada, la ontología del cuerpo asistido tecnológicamente, la categorización de la producción de materiales vivientes o la funcionalidad de una humanidad que se diseña. Por eso, perspectivas biopolíticas diferentes se orientan cada vez más a estudiar la incidencia de la tecnociencia en discusiones, eminentemente políticas, como las que conciernen al estatuto de la vida y de lo humano en este nuevo contexto tecnologizado (Agamben, 2006; Esposito, 2011; Lazzarato, 2008, Virno, 2005). Estas lecturas muestran que la afirmación biopolítica acerca del “hacer vivir y dejar morir” puede extremarse, radicalizarse gracias a la intervención biotecnológica. Eso significa pensar la posibilidad de un biopoder que se afirmara sólo en el ‘hacer vivir’ posponiendo en el tiempo el ‘dejar morir’ o bien experimentando en laboratorios biotecnológicos sobre la postergación indefinida de la muerte.

De esta manera se puede ver que las reflexiones biopolíticas actuales enfrentan problemas similares a los que adelantamos en los apartados anteriores como interrogantes para el bioarte. Campos de conocimiento y acción diferentes como el arte, la filosofía y la tecnología se encuentran compartiendo y construyendo problemáticas que les son comunes.

4. El bioarte discute el antropocentrismo

¿Y si la actual manifestación del biopoder estuviera realizando lo que fue la utopía tecnológica del siglo XX? ¿No incluía esa utopía la prolongación de la vida de la especie humana, la postergación ilimitada de la muerte de los cuerpos de la población? Estos interrogantes, como señala Boris Groys, plantean una demanda utópica cuyos antecedentes atraviesan todo el siglo XX. Se trata de recrear la ilusión de inmortalidad cimentándola en una concepción del biopoder que pudiera, tecnológicamente, aplazar indefinidamente la

muerte. Un biopoder tal que, dada su radicalidad, podría ser calificado como *intensivo* (Groys, 2014).

En la medida en que esta demanda de vida ilimitada se inserta en los actuales desarrollos biotecnocientíficos se ve intensamente reanimada. La muerte, dentro de la utopía, es pensada como un obstáculo que podría ser superado por un Estado biotecnológico capaz de instalar un biopoder total y, con ello, una especie de “toma biopolítica del mundo”. Nuestra imaginación acerca del futuro tal vez ya esté asumiendo esta forma biopolítica radicalizada e intensiva a la que se refiere Groys.

Extremar las tesis biopolíticas, hipotetizar sobre una biopolítica radical, nos llevaría a preguntarnos cómo definir el estatuto de la vida y de lo humano en contextos tecnológicos desarrollados. En este sentido, hasta qué punto el apartamiento teórico de la biopolítica foucaultiana significa, en algunos autores actuales, el regreso a una concepción biopolítica organicista como la de los biólogos alemanes de los inicios del siglo XX (D’Odorico, 2013: 115-164).

En esta reconstrucción de nuestro problema es posible ver que el bioarte se inscribe como un pensamiento que revisa las concepciones vigentes acerca de la vida, del cuerpo, de la muerte, del organismo y de lo humano. Sus obras, instalaciones e intervenciones artísticas presentan perspectivas biopolíticas propias y producen reacciones críticas en otras disciplinas y en el público en general. ¿Es el bioarte un campo para la experimentación más o menos desregulado respecto de la normativa vigente en la investigación científica? ¿Son las instalaciones bioartísticas lugares de ensayo para la implementación de una biopolítica total? ¿Pueden los bioartistas interrogar críticamente la biotecnología que sustenta y asiste sus propias obras? ¿Hasta qué punto el bioarte puede convertirse en una práctica de resistencia biopolítica frente a los usos de la biotecnología?

Estos interrogantes involucran, por lo menos y en una primera instancia, a la biología, la medicina, la informática, la ética, el derecho, la sociología o la

psicología. El bioarte aporta elementos de importancia para construir problemas que convocan a disciplinas diversas. Especialmente en relación con la tecnología delimita problemas y convoca a la multidisciplinariedad porque el bioarte no tiene una producción masiva, ni respaldada en grandes colectivos artísticos. Su fuerte es el uso de espacios virtuales para la difusión de obras pero, ante todo, de documentos y manifiestos estético-políticos que toman posición frente al avance científico, difunden sofisticadas prácticas de laboratorio o bregan por cierta concientización de la población.

Esa modalidad de intervención artística en la que se inscribe el bioarte tiene efectos porque muchos movimientos críticos del tecnocapitalismo, antiglobales y regionales, han ido adoptando herramientas y conceptos ya hibridados con el propio trabajo del arte (Lazzarato, 2008). Es por ello que bioarte no es sólo una mixtura entre la creación artística y las herramientas de laboratorios biológicos (Kac, 2007: 19; Tratnik, 2014). Las obras bioartísticas, al mostrar el vertiginoso avance de la tecnología, son vías de acceso para pensar el significado de la utopía tecnológica a la que aludíamos y para identificar sus indicios en nuestra vida cotidiana.

5. La noción del cuerpo extendido para pensar lo humano

El proyecto *Tissue Culture and Art* (TC&A) dirigido por los artistas australianos Oron Catts y Ionat Zurr produce instalaciones artísticas a partir de tejidos celulares vivos.⁷ Estos artistas se proponen estimular la reflexión acerca del modo en que los humanos nos relacionamos entre nosotros, con otros seres vivos y con el resto de la naturaleza (Zurr y Catts, 2006). El proyecto TC&A

⁷ Oron Catts: Artista/Investigador y conservador. Cofundador y Director Artístico de SymbioticA. Fundó el proyecto *Tissue Culture & Art* (TC&A) en 1996. Utiliza tejidos vivos de organismos complejos como medio. Ionat Zurr: Artista/Investigadora y curadora. Residente y Profesora Adjunta en SymbioticA. Cofundadora del proyecto TC&A. Investiga las implicaciones éticas y epistemológicas de las prácticas artísticas de biología húmeda.

aprovecha los desarrollos tecnológicos para la fabricación de piezas corporales de repuesto. Parten de una estructura 3D con la forma de algún órgano obtenida a partir del uso de polímeros biodegradables dentro de y sobre los cuales cultivan células. El conjunto se mantiene con intervención artificial en un biorreactor que oficia de ‘cuerpo tecnocientífico’ porque recrea las condiciones alimentarias, térmicas, gaseosas y de esterilidad necesarias para la supervivencia y crecimiento de una entidad que denominan semi-viva. Así mediante técnicas de ingeniería de tejidos construyen –¿crian?– nuevos objetos –¿seres?–, entidades parcialmente vivas con distintas formas, tipos de células, cuerpos de donantes y especies (Zurr y Catts, 2006: 10). Estas piezas con fines estéticos, semi-vivas, en crecimiento dentro de una obra viviente, hacen mutar la totalidad de la instalación artística. Estos proyectos tisulares con fines artísticos, muestran la mecánica del actual modo de producción bioartístico y biopolítico.

Una de las instalaciones biotecnológicas con semi-vivos del proyecto TC&A es *Semi-living worry dolls*,⁸ una serie de esculturas tisulares con forma de muñeca en crecimiento dentro de un biorreactor. Inscribiéndose en la tradición popular, a partir del nombre quitapenas, hicieron cobrar vida a las pequeñas muñecas guatemaltecas. La leyenda aconseja, en la noche mientras dormimos, contar una pena a cada una de las seis muñecas, colocadas debajo de la almohada, para despertar aliviados.

El proyecto TC&A presenta esculturas tisulares de cada muñeca sin identificación de género,⁹ creciendo bajo la asistencia permanente de un

⁸ *Muñecas quitapenas semi-vivas* fueron una de las primeras presentaciones artísticas de esculturas con “vida parcial”. TC&A en colaboración con SymbioticA, University of Western, Australia, 2000. Presentado en “Next Sex”, Ars Electronica Festival in Linz, Austria, 2000. http://www.tca.uwa.edu.au/ars/main_frames.html

⁹ *Doll*, en inglés pierde la marca de género. La denominación *muñeca* en español mantiene el vínculo con la tradición cultural en la que se inserta la obra.

biorreactor. Cada una lleva el nombre de los principales temores sociales que el público hizo llegar, en su momento, al proyecto: Verdad Absoluta, Biotecnología, Capitalismo, Demagogia, Eugenesia y Miedo. TC&A agregó una séptima muñeca irónicamente denominada Esperanza y diseñada para verla morir colgada por el cuello. Los artistas quieren mostrar el significado de la vida pensada sólo como un juguete de material genético. La instalación consta de siete piezas asistidas por un biorreactor y un micrófono desde el cual el público cuenta sus pesares (Kac, 2007: 237). Una interfaz, además, permite componer sonidos musicales en forma colectiva.¹⁰

La red conceptual viviente tejida con los nombres de cada pieza –Verdad Absoluta, Biotecnología, Capitalismo, Demagogia, Eugenesia, Miedo y Esperanza– interpela el imaginario asociado con la utopía biotecnológica, el proyecto de un biopoder radical o intensivo. Especialmente porque el público participa en el cierre de la exposición, es decir, debe decidir cuándo y cómo detener la vida de estas piezas semi-vivas, tratadas artísticamente como muñecas guatemaltecas mientras duró la instalación. Así se experimenta en forma colectiva el significado de anteponer el lema biopolítico del ‘hacer vivir’ en un sentido extremo, de aplazar indefinidamente el ‘dejar morir’ o la legitimidad de los criterios antropocéntricos sobre la vida.

La instalación introduce una reflexión acerca de la muerte como parte de la vida, junto con el sentido político de la intervención a través de la biotecnología en esos procesos. ¿Qué significaría, entonces, la posible implementación de un proyecto biopolítico de “producción” a gran escala de objetos-seres de vida parcial para injertos quirúrgicos, tratamientos médicos o fines alimentarios? ¿Qué procesos de subjetivación política se activan a través de la implementación de estos vínculos con lo viviente?

Las obras de Catts y Zurr obligan a redefinir la noción tradicional del cuerpo como organismo que sentó las bases de la concepción biopolítica organicista (von Uexküll, 2014: 124). Con ello profundizan en el significado biopolítico del carácter productivo del cuerpo de la población a partir de desarrollos tecnocientíficos y que la convierten en capital humano genético (Foucault, 2007: 267). Los artistas proponen utilizar la noción de *cuerpo extendido* para incluir los aumentos, ampliaciones y asistencias biotecnológicas del cuerpo biológico (Catts y Zurr, 2006: 10).

Así, el cuerpo extendido constituye un meta-cuerpo cuyo origen histórico se inscribe en los inicios del siglo XX, con los primeros cultivos de tejidos con finalidades médicas. Las células y tejidos vivos siempre han existido sobreviviendo fuera de los laboratorios durante horas y hasta días. Los laboratorios de investigación permitieron, además extraer fragmentos tisulares fuera del cuerpo, mantenerlos vivos, reinjertarlos en el cuerpo de la extracción o en otros cuerpos, incluso, de especies diferentes. Pero hace unas décadas el cultivo de tejidos dejó de ser sólo un campo de investigación para convertirse en un nuevo medio de producción que va creciendo en escala (Catts y Zurr, 2006: 10). Esa producción incluye el proyecto de creación de seres quiméricos, es decir, de formaciones constituidas por, al menos, dos tipos de poblaciones celulares genéticamente distintas.

El cuerpo extendido ofrece una perspectiva conceptual y artística de la vida mediada y aumentada que interroga la clasificación de los seres vivos en géneros y especies, en escalas antropomórficas, en distinciones de raza, de sangre, de etnia, o de morfología (Catts y Zurr, 2008: 130). Con el concepto de cuerpo extendido se discuten las tesis acerca de la excepción humana, es decir, la afirmación moderna de que hay una distinción ontológica que hace de lo humano algo excepcional –racional, conciente– frente al resto de la naturaleza (Schaeffer, 2009; 23-26). Con esa revisión ontológica el cuerpo

¹⁰ La interfaz *Squeezables* fue desarrollada por MIT Media Lab Hyperinstrument Group.

extendido, inclasificable, obliga a examinar los ordenamientos taxonómicos de la modernidad y todas las categorías asociadas a la vida.

Si la tecnologización de la vida produce el aumento de la ‘población’ de estas vidas parciales, si la cantidad de células y tejidos que viven y crecen fuera de sus organismos de origen sigue proliferando, se advierte una instrumentalización que no puede ser desvinculada de sus dimensiones económica y política. Ello obliga a reconocer el modo en que esas vidas parciales nos asisten, nos sostienen y nos aumentan. Y eso supone reconocernos a nosotros mismos en la noción de cuerpo extendido a partir de esa progresiva asistencia tecnológica que ya no es sólo biológica, médica o farmacológica en función del afianzamiento de un capital humano genético (Foucault, 2007: 269). El cuerpo hibridado y extendido desde la informática o la robótica originó estudios antropológicos vinculados a lo *cyborg* (Haraway, 1991: 149-181). Reconocernos en un cuerpo extendido nos pone a experimentar la radicalización del proyecto biopolítico que se obstina en un ‘hacer vivir’, en extender la vida tecnológicamente más allá de los límites biológicos o de la muerte orgánica.

6. Final: mundos híbridos

El músico Neil Harbisson, el primer ciudadano *cyborg* de la historia, se colocó en 2004 un *eyeborg* para suplir su imposibilidad de ver colores. El *eyeborg* es una antena que el artista diseñó e implantó en su cabeza enfocando en la dirección de su vista. El sensor envía lo percibido a un chip instalado en el cráneo que convierte las frecuencias de luz en audibles y que él puede escuchar a través de los huesos. Así Harbisson oye colores mediante ondas sonoras.¹¹ El año de su implante el gobierno británico negó al artista la renovación del

pasaporte alegando que una fotografía con dispositivos electrónicos en la cabeza inhibe cualquier documento. Harbisson sostuvo su identidad *cyborg* y, después de un tiempo, obtuvo su documento.

Harbisson brinda conciertos de colores conectando su ojo a altavoces y apuntando la antena al público y a objetos coloridos. La demanda de *eyeborg* ya comenzó, y por eso Harbisson creó, junto con artistas y tecnólogos, una organización internacional para extender los sentidos y las capacidades humanas a través de prolongaciones cibernéticas en el cuerpo. Así promueve el *cyborguismo* como movimiento artístico y social, defiende derechos *cyborg* y desarrolla el sentido del color en comunidades con reducción visual facilitando el acceso a un *eyeborg*.

Las extensiones corporales que trascienden andamiajes biológicos y los hibridan con producciones tecnocientíficas sofisticadas radicalizan nuestros interrogantes antropológicos. Las hibridaciones escapan a la categorización humanista de la modernidad y cuestionan toda intervención biopolítica, ya que ellas reposan sobre supuestos acerca de lo humano. Además los híbridos recrean experiencias acerca de la continuidad material entre un entorno cada vez más tecnologizado y una percepción intervenida para su adaptación a la tecnología. De ese modo la supuesta interioridad humana, mientras se produce a sí misma, crea un mundo que funciona automáticamente y se reproduce cada vez con mayor autonomía (Tratnik, 2014).

Compartir esta hipótesis acerca de la continuidad material entre lo humano y lo tecnológico, sin embargo, no supone extraer las mismas consecuencias acerca del devenir tecnocientífico. Así, posiciones superadoras del humanismo a través de hibridaciones, autodenominadas transhumanistas o posthumanistas, celebran el desarrollo y la intervención tecnológica sobre la vida en las mismas instalaciones artísticas como lo hacen Kac, Stelarc o Harbisson. Otros artistas como Catts y Zurr, a través de sus híbridos, proponen interrogar los propios prejuicios, los nuevos lazos comunitarios y la tecnologización de la

¹¹ El invento creado junto con el británico Adam Montandon recibió el premio británico de innovación de *Submerge* en Bristol (Inglaterra, 2004) y el primer premio europeo en *Interface Design Europrix Multimedia Top Talent Award* (Viena, 2004). Vitaliev (2009: 26-28)

vida. En ambas perspectivas bioartísticas se señala la necesidad de volver a pensar nuestra inserción reproductiva dentro del orden tecnológico al que fuimos arrojados y las posibilidades efectivas de transformarlo. Comprender que “es duro el trabajo de la pesadilla” como decía el poeta Leopoldo María Panero, significa comprometerse artística y filosóficamente en analizar la dimensión política que da sentido al camino actual que transita la tecnociencia.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2006) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Benjamin, Walter (1989): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.
- Catts, Oron; Zurr, Ionat (2006). «Hacia una nueva clase de ser – El cuerpo extendido». En: «Organicidades» [nodo en línea]. Artnodes. N.º 6. UOC. Fecha de consulta: 30/05/2015. http://www.uoc.edu/artnodes/6/dt/esp/catts_zurr.pdf.
- Catts, Oron; Zurr, Ionat (2008) “The Ethics of Experiential Engagement with the Manipulation of Life” in B. D. COSTA, & K. PHILIP (Eds). *Tactical Biopolitics - Art, Activism, and Technoscience*, USA, The MIT Press, pp. 125-142.
- D’Odorico, Gabriela (2011) “El hombre imposible: la “naturaleza humana” como invención tecnológica” en *Indistinciones. Tecnología, naturaleza, administración*, Mnemosyne, pp. 115-164.
- D’Odorico, Gabriela (2014) “Problemas éticos de la investigación social en el nuevo orden tecnológico” en *Revista Saber/Es N°6*, publicación de la Facultad de Ciencias Económicas y Estadísticas, Universidad Nacional de Rosario.
- Deleuze, Gilles (2014) *El poder. Curso sobre Foucault Tomo II*. Buenos Aires, Cactus.
- Esposito, Roberto (2008) “El enigma de la biopolítica” en *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 23-72.
- Esposito, Roberto (2011) *El dispositivo de la persona*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Foucault, Michel. (1990) “Derecho de muerte y poder sobre la vida” en *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Buenos Aires, siglo XXI, pp. 163-194.

- Foucault, Michel (1999) “¿Crisis de la medicina o crisis de la antimedicina? Nacimiento de la medicina social.” en *Estrategias de poder. Obras esenciales, volumen II*. Barcelona, Paidós, pp. 343-384.
- Foucault, Michel (2006). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de Rrance (1975-1976)*, Buenos Aires, Paidós.
- Foucault, Michel (2007) *Nacimiento de la bipolítica. Cours en el Collège de France, 1978-1979*, Buenos Aires, F.C.E.
- Gessert, George (2010) *Green Light, toward an Art of Evolution*. Cambridge, MA, and London. MIT Press.
- Gessert, George (2007) “Al cielo pero no con ellos” en *Revista a mínima* n° 13, Barcelona, 2007, pp. 6-19, <http://newmediafix.net/aminima/Gessert.pdf>.
- Groys, Boris. (2014) “Cuerpos inmortales” en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Caja Negra, pp. 149-162.
- Haraway, Donna (1991) *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York; Routledge.
- Kac, Eduardo (2007) *Signs of Life. Bio Art and Beyond*. The Mit Press Cambridge, Massachusetts.
- Lazzarato, Maurizio (2008) “Las miserias de la ‘crítica artista’ y del empleo cultural” en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños, pp. 101-120.
- MacDorman, Karl (2005) “Androids as an experimental apparatus: Why is there an uncanny valley and can we exploit it?” In *Toward Social Mechanisms of Android Science*, Cognitive Science Society, 106-118.
- Schaeffer, Jean-Marie. (2009) “La tesis de la excepción humana” en *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires, siglo XXI., pp. 21-53.
- Sloterdijk, Peter (2006) *Esferas III (Espumas)*, Madrid, Siruela.
- Tratnik, Polona (2014) *Hacer la presencia. Fotografía, arte y (bio) tecnología*, México, Herder.
- Virno, Paolo (2005) *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Madrid, Traficante de sueños.
- Vitaliev, Dimitri (2009). “The eyeborg man” In *Engineering & Technology*, Volume 4, Issue 8, 9 May, pp. 26 – 28
- von Uexküll, Jakob (2014). “Carta décima (Estado)” en *Cartas biológicas a una dama*, Buenos aires, Cactus, pp. 127-137.
- Zurr, Ionat; Catts, Oron (2006) “¿Utopía sin víctimas o hipocresía sin víctimas?” en *Revista a mínima*, N° 12, Barcelona, pp. 6-19.

Sugerimos la asistencia a cinco actividades que tengan lugar entre la apertura de la bienal y la realización de nuestro encuentro para poder trabajar con esas experiencias. Incluimos una lista orientativa de actividades. También escribimos una serie de instrucciones que podían ser ejecutadas en su totalidad o de manera parcial. Propusimos compartir las producciones resultantes con los participantes generando escritos, grabaciones de audio o video, imágenes, entre otros formatos, subiéndolas a un blog.

instrucción 1 Reemplazar la palabra ‘performance’ –cada vez que aparezca mencionada en el programa de la bienal– por otra palabra. Siempre la misma palabra. Documentar a partir de imágenes, videos u otros medios.

instrucción 2 Reutilizar el programa de mano o cualquier otro material de difusión de la bienal con otro fin útil diferente del que fue previsto. Documentar a partir de imágenes, videos u otros medios.

instrucción 3 Desarrollar un relato oral sobre el público que asiste a obras y conferencias de la bienal. Grabar el audio de este relato, producir un texto o documentar con un video.

instrucción 4.1 Fotografiar performers, en momentos en que no estén desarrollando performances, y espacios de la bienal en el momento en que no está sucediendo nada programado.

instrucción 4.2 Hablar con performers en momentos en que no estén desarrollando performances. Grabar el audio o documentar con un video.

instrucción 5 Copiar del sitio web de la bienal (<http://bp15.org/>) los resúmenes de las obras y conferencias que hayas visto. Re-escribirlos según tu experiencia.

instrucción 6 Elaborar un registro técnico de la cercanía física máxima del público a un performer. Confeccionar una lista donde figure el título de la performance y la distancia aproximada expresada en centímetros.

instrucción 7 Documentar en videos o fotografías los distintos tipos de relaciones observadas entre el público y los artistas.

instrucción 8 En las conferencias, llevar un registro de la palabra más repetida por los oradores o el público cuando interviene. Consignar en el listado: título de la conferencia, palabra y cantidad de sus apariciones.

instrucción 9 Proponer a los participantes de esta encrucijada un modo de reconocer su presencia simultánea en las actividades de la bienal.

Entre las producciones yo intervine un manifiesto de Marina Abramović que circuló por las redes en aquel momento. Subrayé los caracteres que agregué y taché los que eliminé:

Anti-Manifiesto de la vida de un artista
~~Por Marina Abramović~~

CONDUCTA DE VIDA DE UN ARTISTA

Un artista a veces puede ~~no debe~~ mentirse a sí mismo ~~y~~ a los demás

Un artista ~~no~~ debe robar las ideas del otro artista

Un artista ~~no~~ debe ponerse en peligro a sí mismo ~~en~~ relación con el mercado del arte

Un artista podría llegar a ~~no debe~~ matar a otro ser humano

Un artista ~~no~~ se debe convertir en un ídolo

Un artista ~~no~~ se debe convertir en un ídolo

Un artista ~~no~~ se debe convertir en un ídolo

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON SU VIDA AMOROSA

Un artista no debe evitar enamorarse de otro artista

Un artista no debe evitar enamorarse de otro artista

Un artista no debe evitar enamorarse de otro artista

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON LO ERÓTICO

¿Un artista debe desarrollar un punto de vista erótico en el mundo?

¿Un artista debe ser erótico?

¿Un artista debe ser erótico?

¿Un artista debe ser erótico?

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON EL SUFRIMIENTO

Un artista no debe sufrir

Desde el dolor, no viene el mejor trabajo

El sufrimiento no trae transformación

A través del sufrimiento de un artista no trasciende [¿?] el espíritu

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON LA DEPRESIÓN

¿Un artista no debe estar deprimido?

¿La depresión es una enfermedad y debe ser curada?

La depresión puede ser ~~no~~ es productiva para un artista

La depresión puede ser ~~no~~ es productiva para un artista

La depresión puede ser ~~no~~ es productiva para un artista

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON EL SUICIDIO

¿El suicidio es un crimen contra la vida?

Un artista puede ~~no deberá~~ cometer suicidio

Un artista puede ~~no deberá~~ cometer suicidio

Un artista puede ~~no deberá~~ cometer suicidio

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON LA INSPIRACIÓN

Un artista no debe mirar profundamente dentro de sí mismo en busca de inspiración

¿Cuanto más profundo se ven dentro de sí mismos, más universal se convierten?

El artista no es universo

El artista no es universo

El artista no es el universo

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON EL AUTO-CONTROL

El artista ~~no~~ debe tener auto-control sobre su vida

El artista no debe tener total auto-control sobre su trabajo

El artista ~~no~~ debe tener auto-control sobre su vida

El artista no debe tener total auto-control sobre su trabajo

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON LA TRANSPARENCIA

¿El artista debe dar y recibir al mismo tiempo?

Transparencia no significa receptividad

Transparencia no significa dar

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON EL SÍMBOLO

Un artista no crea sus propios símbolos

Los símbolos no son un lenguaje de artistas

El lenguaje no debe ser traducido

A veces no es difícil encontrar la clave

A veces no es difícil encontrar la clave

A veces no es difícil encontrar la clave

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON EL SILENCIO

Un artista no tiene que entender el silencio

Un artista no tiene que crear un espacio de silencio para entrar en su obra

El silencio no es como una isla en medio de un océano turbulento

El silencio no es como una isla en medio de un océano turbulento

El silencio no es como una isla en medio de un océano turbulento

RELACIÓN DE UN ARTISTA CON LA SOLEDAD

Un artista no debe darse tiempo para los largos períodos de soledad

La soledad no es extremadamente importante

¿Lejos del estudio?

¿Lejos de la familia?

Cerca ~~Lejos~~ de amigos

Un artista no debe permanecer por un largo período de tiempo
en las cataratas

Un artista no debe permanecer por un largo período de tiempo
en la explosión de volcanes

Un artista no debe permanecer por un largo período de tiempo
mirando ríos rápidos

Un artista no debe permanecer por un largo período de tiempo
mirando el horizonte, donde el mar y el cielo se encuentran.

mundo de la pintura, y que termina en otro tipo de acto en el cual, a partir de una propuesta de trabajo organizada sobre lineamientos vagos, los participantes, forzando esa vaguedad, re-definen la acción y la transforman en contenido. O sea: un taller. Entiendo entonces este desarrollo como un corrimiento. Un corrimiento desde un acto creativo individual y solitario hacia un acto colectivo en el que la noción de autoría aparece mucho más diluida. Si bien en el caso de *Todos los días* era yo quien proponía el marco de trabajo, la responsabilidad de absorber el taller y tratar de construir algo con muy pocos elementos estaba puesta en el otro.

Entonces el taller *Todos los días* trae una historia y se alimenta muy específicamente de propuestas anteriores.

Todos los días surge a fines de 2008 como propuesta para el premio ArteBa-Petrobras, en el que la intención era traer a las artes visuales alguna temática de discusión de la actualidad. Yo observaba que en ese ámbito no se daba una preocupación por temáticas de la actualidad, del presente más rabioso. Es así que surge la pregunta acerca de qué tomar de esa actualidad feroz. Y de esta inquietud emerge el interés por los diarios. El planteo fue en ese momento un taller de cinco días de duración concebidos como jornadas laborales, con una cantidad de horas determinadas. Este taller funcionó de marco para que cinco artistas visuales provenientes de diferentes disciplinas trabajasen en una creación con un diario de ese mismo día. Podía tratarse de una pieza o elemento pictórico, performático o audiovisual. Las herramientas puestas en juego eran las del mundo de la plástica. De este modo la propuesta se dirigía, por un lado, a los cinco artistas invitados y, por el otro, a la inserción en una feria de arte en donde circula mucha gente (alguna que está habituada a ver arte y otra que no), posibles espectadores. En relación con ellos, la idea era hacer que se encontraran con una obra que es también un elemento cotidiano, como el diario. Una de las intenciones era interpelar

a los lectores de *Página/12*, *Clarín*, *La Nación*, *Diario Popular*, al ver su diario intervenido, al ver su diario tensado por la herramienta de las artes visuales. Luego, *Todos los días* tuvo otras derivaciones, como la performance *Unidas y organizadas*. El proyecto planteó, durante un año, tomar las tapas de los diarios del día y hacer una tapa nueva, trabajando con diferentes estrategias, como colapsar la información, buscar paralelismos, crear imágenes, trabajar con palabras repetidas, y otras. Todo era digital. Extraía imágenes de la web y armaba un collage digital. El ejercicio consistía en tomar una vez al día las tapas y hacer una imagen. No son, deliberadamente, trabajos enmarcados en procesos analíticos largos, sino trabajos atravesados por la inmediatez del día, de una mañana, y subidos a una red social para ser viralizados. Todos los días una nueva tapa.

Y por lo tanto el diario aparece como una manera de mostrar algo que se transforma. Es decir que tenían un valor efímero; el valor de 'el día'.

El diario empieza a meterse en mi trabajo porque yo también empiezo a mirar más los diarios, los empiezo a leer, a dejarme sensibilizar por algo del diario. En el 2009 se configura este proyecto, *Todos los días*. Luego, del 2011 al 2012 hago la serie *Unidas y organizadas*. Después hago otras versiones de *Unidas y organizadas* porque me invitan a otras muestras. Pero la idea nunca fue mostrar los documentos anteriores ya que el valor reside en hacer la experiencia. Me invitaron a una muestra en Ecuador y durante dos meses envié imágenes desde Argentina a Ecuador; hubo una muestra en la Fundación OSDE y durante el tiempo que duró la muestra estuve creando imágenes. La imagen del día se proyectaba sobre una pared. No tenía la intención de darle el valor de una obra o imagen acabada a lo ya realizado. Algunas eran mejores y otras peores; había de todo. Se trata de procesos de lectura, de interpretación, y de hacer algo luego con los materiales procesados. De la variedad de imágenes diarias que fui produciendo puedo elegir mis preferidas, en las que

veo una lectura que considero acertada. Y si bien las imágenes iban siendo construidas también con palabras, el proceso se daba sobre todo en el plano del lenguaje de las imágenes, no tanto en el textual.

¿El objetivo era el procesamiento de la información en sí mismo? ¿O hubo alguna otra idea que predefiniera cada construcción?

El objetivo era hacer el ejercicio, tener una idea rápida a partir de una lectura rápida. A veces me parecía demasiado obvio poner, por ejemplo, dos tapas de diario sin mucha modificación más que la sustracción de algunos elementos. A veces no quedaba nada en la tapa más que algún elemento. Otras veces hacía algo similar a lo que hice el día de la asunción del Papa Francisco, en el que construí una imagen en la que aparecen trescientos Papas, en referencia de la repetición de su imagen en la suma de todos los diarios del día. La imagen de ese día se trató sólo de eso, de resaltar esa repetición que me pareció lo característico de la jornada.

De esa variedad de experiencias y procedimientos se nutre finalmente lo que llega de tu trabajo, en forma de un taller, a la bienal y en particular a una sección que no estaba pensada específicamente en el orden de la producción artística.

Fue un desafío muy interesante participar en la bienal con este proyecto. Con la primera versión de *Todos los días* había hecho un guión de movimientos y tiempos que luego no fueron respetados. Sirvió para pensar y experimentar el rol de control propio de un director, que dice a los demás lo que tienen que hacer. Pero en la experiencia dentro de la BP.15 predominó en mí una pregunta acerca del modo de trabajar con todas estas personas que participan principalmente de prácticas marcadas por la presencia de un director o de una persona que dice lo que hay que hacer, de un modo específico. En este sentido, surgieron muchas conversaciones grupales acerca de lo que

se estaba haciendo, y de mi rol y mi deseo dentro de la experiencia. Sentía que el grupo tendía a ubicarme en el lugar de director y yo intentaba correrme de allí. Aun con dudas, aposté a esa posibilidad. Supongo que algunos habrán quedado más contentos que otros, pero considero que la postura que propuse en relación con mi rol implicaba la obligación de que el otro tomara las herramientas y propusiera posibilidades activamente, aunque luego yo decidiera algunas cuestiones o guiara el proceso. La propuesta era que pensarán acerca de qué hacer con un diario, y practicar esas preguntas y respuestas en el marco de las disciplinas que ellos aman, que son la danza, las artes escénicas, la performance. Me encontré con chicos y chicas que no leían para nada los diarios y terminé con gente que criticaba y leía los diarios. Para mí eso ya era suficiente.

Es decir que los tres proyectos (la primera versión de *Todos los días, Unidas y organizadas* y la versión de *Todos los días para la BP.15*) tienen en común el tratamiento de la información, el trabajo con la tapa de los diarios y la generación de un dispositivo en el que el otro se apropia de las herramientas y construye algo, pero se convirtió en algo específico en esta bienal.

Sí, las propuestas mutan dependiendo de la disciplina en cuyo marco se esté trabajando, y porque no es un proyecto cerrado. Y esta mutación implica una problematización previa, la de los vínculos entre el arte, la actualidad política y la postura de los artistas en relación con esta actualidad. Encuentro en el diario el símbolo más claro de esa actualidad. Por eso la pregunta que se deriva de esa problematización apunta hacia el diario: ¿qué podemos hacer con los diarios? ¿Qué podemos hacer con la lectura? Algunos frutos de lo trabajado me parecieron muy interesantes artísticamente. Sin embargo, a su vez, había otro proceso que me interesaba particularmente, la posibilidad de que los participantes del taller dentro de la Bienal se sintieran movilizados a leer, a tener que hacer algo que estuviera fuera de su radar de intereses.

En este proyecto estaba muy presente la idea de asumir la no constitución de una 'obra', es decir plantear un dispositivo móvil, con organizadores que iban mutando todo el tiempo. Asumiste un acto performático móvil que se propuso activar ciertos procesos reflexivos en los participantes. Me pregunto si esto siempre estuvo presente en tus búsquedas artísticas, aun cuando pintabas cuadros.

Cuando pintaba, pintaba escenarios, algo delirantes, no muy figurativos, en los que había cierta lógica paisajística. Eso derivó a un trabajo en el área de la escenografía, en la que estuve durante varios años. Pero sentía que éstas no eran las herramientas que quería utilizar. Me encanta la pintura, y es una de las cosas que más me gusta como espectador, pero hay una diferencia entre lo que a uno le gusta como espectador y lo que uno hace o quiere hacer. En un momento entendí esa diferencia y comencé a trabajar en obras más performáticas, en las que aparecía el sonido y que tenían que ver con situaciones urbanas, como recorridos sonoros. Esto me llevó a estar muy cerca de los espectadores, a estar presente como artista en el momento en que los otros están conociendo la obra. Me involucré mucho más en el momento de la obra, como sucede en el teatro. El modo de participación del público siempre fue un tema muy presente en mi trabajo. Creo que se trata de una estrategia indirecta que utilicé y sigo utilizando para encarar mi trabajo. De este modo, la pregunta por el público -en el sentido de 'el otro'- siempre estuvo presente y fue creciendo y desarrollándose de distintos modos. Este interés me llevó a escribir una colección de libros sobre artistas visuales (junto con un colega, Pablo Achinelli). Tomábamos un artista, contemporáneo y argentino, y hacíamos un libro de su obra. Así, pretendíamos invitar al espectador a volverse también lector, y aquí surge la pregunta acerca de cuántos y cuáles son los actores en el arte con los que uno se inter-relaciona. Un espectador, un lector, un estudiante, son 'los otros' de toda esta gran maquinaria que es la producción artística.

Considerando esa idea de un 'otro' siempre presente, se trata de un vínculo fundamental para la performance. ¿Te interesó alguna vez el término 'performance' como una manera de referirse a tu trabajo? ¿Esa perspectiva potencia para vos los desplazamientos entre disciplinas, o entre esferas de producción o sociales?

El encuentro con el término 'performance' es posterior a la realización de estos trabajos. De repente pensé: "Ah, esto se parece o resuena con aquello que llaman performance". No soy un teórico de la performance ni conozco en detalle su historia. Considero que la performance, a diferencia del teatro, expone el cuerpo en un contexto que en principio no está establecido como contexto artístico. La performance está más cerca de la militancia que, por ejemplo, en relación con el teatro, la actuación; más allá de que se construya una ficción, de que exista un relato, de que se pueda tener un guión. Hay algo de la performance que está más relacionado con el vínculo social que con el vínculo artístico. Creo que el vínculo que se genera es directamente social y político. Y esto lo podría conectar con los proyectos artísticos militantes en los noventa, que ponían el cuerpo y hacían performance, y no obras de teatro, en la calle. Estar en una marcha, o en una carpa en una plaza, está más relacionado con la performance y con la puesta directa del cuerpo que con la puesta del cuerpo como actor de teatro. Cuando soy profesor, por ejemplo, hay algo performático que estoy haciendo, porque no estoy actuando.

Tu relato está muy vinculado a ciertos corrimientos: de la expectativa de un resultado específico y definido, del nombre propio, del contexto en que se encuentra un objeto. Se pueden ver los riesgos que se corren cuando se va en esa dirección, dejándose interpelar por lo emergente, que no está garantizado, puede ser un fracaso, puede no ser vistoso y no vender. En ese encuadre eventualmente hacés performance, eventualmente escribís, eventualmente militás, eventualmente pintás, con una concepción en la que

las diferentes prácticas van enlazadas y por momentos se jerarquiza una circunstancia u otra, pero no se disocian.

Sí, es parte de un mismo proceso o experiencia artística. En algún momento la práctica artística me lleva a la militancia territorial, directa, pura y dura, en el momento en que empiezo a dar clases en contextos vulnerables y en barrios pobres, donde no hay relación con el arte en sentido estricto. Trabajar en una villa dando clases de arte me termina llevando a hacer militancia barrial y a preguntarle al vecino si tiene la jubilación hecha, y si no es así, buscarle un turno para que la haga. Ahí, la herramienta de transformación ya no es el arte, sino la política. Entiendo que la política es más efectiva, aunque no quiero decir que el arte no es efectivo como modo de transformación, pero creo que la política es más directa. Necesité salir de la burbuja de la clase media alta que produce 'cultura', de ese lugar en torno al cual gira el arte contemporáneo, circunscrito a una división de clases, indefectiblemente. Más allá de que vengas de abajo, y la luchas, te terminas insertando en un contexto individualista, de élite.

Esto decías anteriormente, en relación a que el valor del trabajo artístico en tus últimos proyectos no reside en la pieza artística particular sino en las experiencias y procesos cuyos protagonistas son los grupos y no un artista-autor individual.

Yo participe casi diez años de un colectivo de artistas en el que éramos cinco, teníamos las ideas en conjunto, pero a su vez teníamos un nombre. Es decir, había una autoría. Si bien yo pertenezco ahora a una organización política que también tiene un nombre, es distinto porque es mucho más masivo. Cuando se empieza a entender la militancia de esa manera, lo que en un momento resonó como la autoría, el arte, la obra, empiezan a molestar y a perder el sentido. Uno se diluye mucho más, y diluirse es un ejercicio muy complejo.

y alcanzaron otras reflexiones en el 2015 durante mi estancia en esta bienal. El primer proyecto surge de mi participación en la exhibición-retrospectiva de los 30 años de trayectoria de la bailarina y coreógrafa puertorriqueña Viveca Vázquez, considerada como una de las pioneras de la danza experimental en Puerto Rico. La investigación resultó en la instalación-performática *Esto NO es una pieza de Viveca Vázquez*, que diseñé y ejecuté para la clausura de su retrospectiva, en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico en el año 2013. Luego, al expandir esta investigación diseñé el curso *Cuerpo y Archivo: performeando el documento* que ofrecí en la Universidad de Puerto Rico en el 2015, cuyos resultados impulsaron el proyecto hacia su tercera etapa en el *workshop [Sí]toma de posesión: RompeRformas del archivo-caribe* que ofrecí de forma paralela pero en relación a mi presentación en *Encrucijadas de la BP.15*. Deseo compartir cómo las distintas metodologías artísticas que empleé reconfiguraron las nociones de historicidad, memoria y autoría promovidas por las lógicas del archivo.

El archivo, encabezado por el principio de ley y ordenamiento de la historicidad occidental, conforman parte del discurso hegemónico que la Europa occidental y los Estados Unidos han dominado. Este factor ha suscitado un debate extenso, subrayando las implicaciones del archivo como modelos de memoria, olvido y destrucción. Dicho panorama reaparece en el arte contemporáneo desde lógicas mayormente objetuales, rearticulando la idea del archivo y su soporte. La aparición de la performance en este escenario establece otro problema, relacionado más a la idea del documento y a su legitimidad histórica. El argumento que dominó en un momento dado los estudios de la performance afirmaba que la performance, como acto efímero y vivo, ‘no permanece’ y por lo tanto, no se puede ‘guardar’ o ‘preservar’. La documentación de la performance fracasa en el intento de capturar la obra en su sentido ‘original’, condenándolo a su desvanecimiento y desaparición. La teórica Rebecca Schneider retoma la tradición argumentativa de lo efímero en los

estudios del performance para formular otra pregunta: “[...] si consideramos la performance como desaparición, como un acto efímero que se lee como desvanecimiento respecto a los otros materiales, ¿nos limitamos al entendimiento de la performance predeterminado por nuestro hábito cultural a la lógica del archivo?” (Schneider, 2011: 225).

Otras modalidades performáticas relacionadas al teatro, la danza, los ritos y otras manifestaciones culturales y sociales, demuestran otros sistemas de preservación como elementos constitutivos de sus prácticas. La repetición, la transmisión corporal y la historia oral, conformarían lo que Diana Taylor denominó como la ‘lógica del repertorio’ para diferenciarla de la ‘lógica del archivo’. Pero esta diferenciación no resuelve la compleja relación entre la obra desaparecida y su documentación o transmisión si lo que buscamos es su certeza histórica. Ahora bien, ¿desde qué línea argumentativa se arma este debate? El discurso que ha dirigido este debate tiende a concebir la performance desde un sentido total, unificador y, en consecuencia, disciplinar. Es decir que la relación entre el archivo y la performance se manifiesta de maneras diversas dependiendo de las singularidades y los contextos de sus prácticas. La pregunta entonces sería ¿qué performance o qué prácticas precisamos ‘guardar’ y qué es lo que se pretende preservar de esas prácticas? Las prácticas artísticas que investigo y practico resisten la exacta reproducción de sus obras, pero no necesariamente anulan su repetición, continuidad y desarrollo. Por lo tanto, la performance, como acto de desaparición, anularía esta capacidad de desarrollo y sus influencias en las actuales manifestaciones de la danza, el teatro y la performance en Puerto Rico. Me refiero al desarrollo particular de la conjunción ‘danza-performance’ que tomó lugar en Puerto Rico en los años 70, 80 y 90. Utilizo el calificativo ‘danza-performance’ porque muchos de los bailarines experimentales en Puerto Rico fueron los precursores de este panorama experimental,

interdisciplinario y colaborativo. Mi investigación se concentra y toma como punto de partida este movimiento.

Esto NO es una pieza de Viveca Vázquez

Para la retrospectiva de Viveca Vázquez me interesó la relación dislocada entre el estudio de los registros de sus piezas en oposición a lo que mi cuerpo había ‘guardado’ o lo que recordaba de haber visto o bailado algunas de sus coreografías. La mirada histórica de su obra no podía circunscribirse únicamente al documento. Sus coreografías tampoco se ajustaban a las políticas de re-escenificación y re-montaje, ya que sus movimientos no conformaban un vocabulario coreográfico universal, como es el caso de la danza clásica y moderna. Aunque muchas piezas de la cronología de Vázquez se han repetido y pueden conformar un repertorio, los re-montajes que Vázquez ha hecho de sus piezas han resistido la reproducción exacta. Sus coreografías se repiten de otra manera y cambian dependiendo del contexto que las suscita, el espacio en el que se insertan y los nuevos cuerpos que las ejecutan. Me interesaba más lo que las piezas habían provocado en mí que la mimesis de ellas. Descubrí que volver a las piezas originales y reescenificarlas no resolvería el vacío que el archivo no podía llenar. Entonces, ante tal imposibilidad, ¿por qué resistir al documento, al archivo y a su memorabilia? ¿Por qué no dejar que el museo haga su trabajo y muestre el inventario objetual de un trabajo mucho más complejo, colaborativo y cambiante? Si mi intención era devolverle a los documentos lo vivo de la performance, la apuesta no podía consistir en revivir sus piezas desde la lógica nostálgica del archivo ni desde lo estático de la exhibición. Para que esta historicidad tuviese sentido tenía que cambiar la mirada y trasladarla del archivo hacia el archivista. En lugar de concentrarme en la imposibilidad de rescatar la obra, centrarme en el proceso de investigar. Suponía hacer aparecer el carácter procesual de la investigación para que ésta, eventualmente, pueda ser entendida como forma de

arte. No es el rescate y reproducción de estas obras lo que la performance le ofrece al archivo, sino develar a través de la performance la manera en que mi cuerpo se relaciona con los documentos. Es decir, mi cuerpo en relación a registros de performances, audios, fragmentos de videos, entrevistas y textos. El cuerpo se mostraba entonces como territorio fértil de escrutinio teórico e historiográfico. Persegui dos operaciones fundamentales; la primera era negar el documento y desmaterializarlo, que en cierto punto implicaba canibalizarlo, y la segunda pretendía manipular los documentos para descontextualizarlos y moverlos de su soporte original. La primera transforma el enunciado y la segunda lo desplazaba para que éste entrara en relación con otro vocabulario. Ninguna de estas operaciones necesariamente implicaba la destrucción total de la obra original. De esta manera, lo que queda aquí como trazo, resto o memoria adquiere una contundencia mas fuerte en su relación con el presente.

Esto NO es una pieza de Viveca Vázquez reunía distintos actos de apropiación a partir de los materiales de archivo de Vázquez con el ánimo de crear con ellos un posible trabajo propio. Esta impronta suponía que mis decisiones investigativas serían guiadas desde la óptica del artista y sus objetivos podrían resultar más importantes que su facticidad histórica. La jerarquía que obedece a la lógica del archivo se subvierte y estas operaciones, por consiguiente, podrían leerse como actos de plagio. En efecto así fue; quería poner en tensión el archivo de Vázquez en relación a mi práctica actual. Anularme implicaba no reconocer las influencias que su legado ha dejado sobre mi obra y mi generación. Por lo tanto el plagio no se debe entender aquí en su sentido literal sino como reclamo de pertenencia. Un plagio intencionado, cuya negación precisamente hacía aparecer lo que se pretendía desaparecer. *Esto NO es una pieza de Viveca Vázquez* burló esa noción de borratura, autoría y apropiación. Al principio de la instalación-performática el público entraba a la primera sala y encontraba una mesa de trabajo en el

centro de la galería. Encima de la mesa una lámpara alumbraba un libro abierto. La página resaltaba en amarillo el fragmento de un texto. Me refiero al fragmento que resalté del ensayo de Mara Negrón *Plagio de Viveca Vázquez o el peligro de sacar una frase fuera de contexto* que Negrón publicó en relación a la pieza *Plagio, o el prefijo de ser oblicuo* que Viveca Vázquez basó en *Las Confesiones de San Agustín y Vita Brevis* de Jostein Gaarder. El fragmento subrayado es el siguiente: “El título confiesa un plagio a la vez que niega el acto mismo de plagiar [...] ¿Qué se plagia, qué es lo que se copia ilegalmente, cual es el fragmento robado cuya autoría se usurpa? Quizá la pregunta sea cómo darle cuerpo coreográficamente a la borradura que implica un plagio” (Negrón, 2009: 269).

Tal vez, a lo que Mara Negrón nos invita, más que a recuperar un autor o un origen, es a hacer visible el ‘crimen’ a través de su tachadura. El plagio se concibe aquí como el intento de liberar el enunciado de los confines de la cita para darle otra posibilidad de existencia. Es en el aparente acto de borrar y destruir donde ocurre el verdadero diálogo con la historia. Reproducir sus coreografías y ofrecer un inventario objetivo de los restos no hubiesen suscitado este diálogo. Por el contrario, es en la activación de los distintos documentos y la manipulación de sus restos lo que rescata al archivo de los confines de la memoria. *Esto NO es una pieza de Viveca Vázquez* consistió en descontextualizar estos materiales para que funcionaran dentro de una reescritura textual, corporal y espacial.

Asignación de Baile

El tratamiento del lenguaje que Vázquez utilizó en algunas de sus coreografías, afiches y programas de mano proponían asociaciones complejas y provocadoras. La manera en que Vázquez titula sus piezas guarda relación con las composiciones inusuales de sus montajes. Sus títulos proponen muchas veces significaciones contrarias y juegos de palabras que respondían al

carácter fragmentado y dislocado de sus fraseos de movimiento. El entramado conceptual que encierran sus textos era semejante al interés particular por el lenguaje que identifiqué en otros coreógrafos y bailarines de su época y generaciones posteriores. Durante mi proceso de investigación el coreógrafo francés Jérôme Bel revisitó su pieza *Shirtology* (1997) para inaugurar el programa de comisiones del *BMW Tate Live Performance Room* en la *Tate Modern* de Londres ‘Museo Nacional Británico de Arte Moderno’. Esta vez, bajo una curaduría virtual y concebida para la cámara, *Shirtology* (2012) fue transmitida en vivo por la red. Bel recopiló y seleccionó previamente muchas camisetas que tenían textos impresos alusivos a la danza, el baile y el movimiento. En la transmisión vemos por primera vez al ejecutante, engordado por una selección de camisetas que llevaba puestas unas encima de las otras. Al quitarse las camisetas se van develando los textos impresos que varían en colores, diseños y tipografías. Mientras se quita las camisetas, las pausas y los gestos sutiles del ejecutante, sugieren y señalan el texto, produciendo una narrativa textual y gestual. Aunque el trabajo de Bel y Vázquez es muy diferente y diametralmente opuesto a nivel técnico y operativo, ambos compartían, a mi juicio, un interés similar por llenar el vacío entre el cuerpo y el lenguaje. Establecer una comparación entre estos dos coreógrafos significaba resaltar la ruptura formal y lógica del lenguaje como crítica al vocabulario canónico de la danza. Por un lado, Bel niega el lenguaje coreográfico, expandiendo la noción de coreografía en acciones presentacionales autobiográficas y espaciales y, por el otro, Vázquez quiebra y subvierte el lenguaje clásico y moderno utilizando movimientos dislocados y discontinuos que proponen otras lógicas rítmicas y estéticas. Mi primer ejercicio consistió en reorganizar los títulos de sus piezas para construir un texto que me enunciara como sujeto investigador. Me copié y plagué la operación formal que propone Jérôme Bel en su pieza *Shirtology* (1997/2012) imprimiendo en

muchas camisetas algunos textos que seleccioné de los títulos que aparecían en la cronología de Vázquez. El texto proponía lo siguiente:

Asignación de Baile: diálogo entre Viveca Vázquez, Pepe Álvarez y Jérôme Bel

Como quien no quiere la cosa
él se sentía tan hondo
under mundo
que él no se daba cuenta
del piso de abajo
es un *feeling*
que él *Kan't*
trans-late
que *I Kan't*

(Pepe Álvarez, *Esto NO es una pieza de Viveca Vázquez*, 2013)

Metido en...

En *Esto no es una pieza de Viveca Vázquez* utilicé siete salas en el primer piso del museo incluyendo la sala oficial de la retrospectiva *Conducta de Viveca Vázquez* curada por el estudioso y artista Nelson Rivera. Decidí establecer un diálogo entre dos propuestas: la curatorial (que obedecía a una lógica objetual) y la performática (que buscaba una premisa relacional y procesual). *Conducta de Viveca Vázquez* incluía los materiales escogidos por el curador Nelson Rivera y las otras incluían los materiales que yo rescaté y reformulé en mi investigación. Dichos materiales, a mi juicio, habían sido omitidos por el curador. Mi cuerpo en relación con estos materiales invitaba a los espectadores a recorrer conmigo las siete salas incluyendo la sala donde la exhibición del curador tomaba lugar. *Conducta de Viveca Vázquez*, exhibió los materiales como restos muertos y nostálgicos con extremo cuidado en las

facturas de los vestuarios, afiches, vídeos y objetos exhibidos. El ordenamiento y la relación espacial entre los materiales sugerían interpretaciones muy sutiles pero a la vez muy audaces. La exhibición velaba y salvaguardaba la prístina relación entre el curador y el artista, hasta cierto punto necesaria pero a mi juicio cargada de formalismos curatoriales y de poca información crítica y cultural. Titulé el fragmento que ocurría en la exhibición *Metido*.

Una vez *Metido* en la sala ejecutaba algunas acciones con los materiales de la exhibición y develaba una covacha clausurada en el extremo de la sala donde se descubrían otros materiales, afiches, libros y notas de la coreógrafa. Procedí a intervenir la exhibición reorganizando algunas piezas de vestuario y a intercambiarlas por otras. Es evidente que mi reflexión giraba en torno a las políticas curatoriales y museográficas. Esta acción me llevó a escribir un segundo texto curatorial que exhibí donde terminaba mi performance. Reproduzco este fragmento: “[...] Su obra, des-ubicada constantemente entre la danza, la performance y el arte-visual, me propuso re-apreciarla desde diversos espacios formales. Por otra parte, Viveca Vázquez es, ante todo, una artista del movimiento, cuyo malestar se resuelve en la acción urgente de moverse. El movimiento, como concepto inherente a la acción de construir, me permite habitar distintos espacios que se construyen en plena movilidad y en constante desplazamiento. La ‘conducta’ de Viveca Vázquez no es estática ni estacionaria, sino que refleja una actitud que se reformula constantemente en diálogo con el aquí y el ahora” (Pepe Álvarez, *Esto NO es una pieza de Viveca Vázquez*, 2013).

La ‘conducta’ de Vázquez y su propuesta urgente por el movimiento constituyen ‘otra’ manera de pensar. Lo que entiendo como sistema de ‘pensamiento’ en la propuesta de Vázquez es la agencia interpretativa de sus bailarines. La diversidad de cuerpos en sus elencos varían en formación técnica y cualidad interpretativa. Sus elencos, compuestos mayormente por bailarines-creadores, demuestran un pensamiento múltiple al aportar de

manera crítica en el proceso coreográfico. Esta relación colaborativa entre Vázquez y sus bailarines se tradujo a mi relación con su archivo. En lugar de racionalizar y objetualizar su propuesta de forma omnisciente o invisible aposté a un diálogo crítico con su material. Es decir, pensar junto a la obra no de forma objetiva sino de manera subjetiva y dialógica.

Des-madurando el objeto

Los recursos escenográficos, objetos y vestuarios pueden ser analizados no sólo por las piezas a las que hacen referencia sino porque también cargan en sí mismos sus propias significaciones. Seleccioné un maniquí de costura que Vázquez utilizó en su pieza *Madurándose* (1986) por su carga sociológica y por cómo confrontaba el objeto a nivel psicológico. En la pieza original Vázquez trasladaba el maniquí con su cabeza, sugiriendo desacuerdos y complicidades con el objeto y lo que representa. La pieza termina cuando Vázquez se lanza contra el maniquí, derribándolo repetidas veces. El maniquí puede leerse como símbolo del feminismo tradicional que al entrar en relación conflictiva con su cuerpo abstrae la psiquis del espacio íntimo y complejo de su entramado individual. La traducción de esta pieza en mi cuerpo resultaría en una lectura problemática apuntando a una relación violenta, heteronormativa y binomial. Mi cuerpo, evidentemente, no se relacionaba con la simbología femenina del maniquí original. Era preciso utilizar otro maniquí que desde mi cuerpo y mi género asignado podría convocar y confrontar: un maniquí de plástico, tieso y blanco, destinado a ser soporte de ropa para tiendas por departamento. Su fornida constitución y presunta virilidad simbolizaban la producción en masa del modelo masculino; el prototipo de una masculinidad que respondía a las lógicas del mercado y el poder corporativo. La virilidad quebrada que producía mi cuerpo en sus pausas y manipulaciones sucumbía ante el deseo de domar el objeto. Aquí se formulaba otra relación mas erótica que se confrontaba con las preconcepciones que mi cuerpo

y mi género habían convocado. En este fragmento ocurrió la apropiación y verdadera rearticulación del material de Vázquez. Una traducción operativa y conceptual del sujeto con sigo mismo. *Madurándose* (1986), como concepto inicial, en este caso significaba ‘des-madurar’ esa verticalidad asignada para convocar sin éxito su posibilidad de torcedura y fragilidad.

El video que se repite

Las piezas a las que me he referido hasta ahora no necesariamente trascienden al terreno de lo social y político que movilizó gran parte de la obra de Vázquez, y la de muchos artistas de su época. Muchas piezas de Vázquez surgieron en respuesta a la situación represiva que sobrelleva el país como territorio no incorporado de los Estados Unidos. *Las Playas son Nuestras* (1989), por ejemplo, es una pieza de video que Vázquez editó y grabó con cinco bailarinas profesionales. El video se basó en los efectos desastrosos en el ambiente y la salud de los residentes de Vieques -una isla-municipio localizada en la costa este de Puerto Rico- a causa de las prácticas militares de la marina estadounidense. En el video las bailarinas flotaban, se revolcaban y se retorcían en el agua aludiendo al desastre ambiental por las maniobras militares y sus efectos en los cuerpos de los viequeses.

Paralelo a mi investigación, mi práctica laboral en proyectos comunitarios me propuso nuevos acercamientos a estas reformulaciones. Este dato merece cierta atención. Por un lado, operaba como artista bajo la lógica del museo y, por el otro, trabajaba como facilitador de talleres artísticos y ambientales en la comunidad de Barrio Obrero, sector aledaño al Caño Martín Peña, un manglar localizado en el centro del área metropolitana de San Juan. Le mostré *Las Playas son Nuestras* (1989) al grupo de jóvenes dominicanos con los que trabajaba en dicha comunidad. Mostré el video sin un objetivo claro pero con la curiosidad de descubrir su reacción. No es extraño que las lógicas paternalistas que involucraban mi rol en la comunidad predispongan

mi interés de compartir con ellos este material. Para algunos, la abstracción de sus imágenes no tenía los elementos didácticos suficientes para que los jóvenes se sintieran interpelados. Resistiendo las lógicas pedagógicas del trabajo social y la justicia ambiental, mostré el video como parte de un taller de movimiento. Al principio sucumbieron al rechazo de la extrañeza que producen muchas piezas de Vázquez. Sin embargo, fue precisamente esa misma extrañeza lo que les llamó más la atención. Mientras sucedía el video, entre risas nerviosas y miradas incrédulas, aparecieron nuevas interpretaciones, preguntas y curiosidades que dismantelaron favorablemente la duda inicial. Su respuesta e interés en el material no sólo movilizaron mi investigación a nivel conceptual sino que resultaron sorprendentemente conmovedoras. Fueron ellos quienes decidieron hacer una re-escritura del video original y resignificarlo desde su contexto. Los cuerpos de los jóvenes flotaban, se lanzaban y se retorcían en el agua como sucedía en el video original, pero esta vez se inspiraban en los cientos de cuerpos ahogados de inmigrantes dominicanos que a menudo intentan llegar a nuestro país. El trabajo engarzó estas dos experiencias de marginalidad. La orilla de la playa suponía esa frontera compartida y punzante de la experiencia isleña, a la vez que potenciaba la comunicación entre dos marginalidades distintas. Decidí incluir este video junto al original como parte de mis reformulaciones para la retrospectiva de Vázquez. Incluir a los jóvenes en esta retrospectiva me confrontó con asuntos éticos y políticos que trascendieron el panorama histórico y artístico del archivo. Esta perspectiva no sólo expandió las posibilidades de interlocución con el archivo sino que también cambió la relación entre el museo y las poblaciones que lo circundan.

Archivos en correspondencia

Luego de mi investigación con el trabajo de Viveca Vázquez decidí extender la investigación a otros artistas. En el curso *Cuerpo y Archivo: performeando*

el documento involucré a mis estudiantes en operaciones similares a las que había hecho con Vázquez, esta vez incluyendo cinco performers puertorriqueños de los años 70, 80 y 90. El curso coincidió con mi participación en el *workshop [Sin]toma de posesión: Romper-formas del archivo-caribe* que a manera de ejercicio se concentró en la utilización del dispositivo tecnológico para reconfigurar la relación entre cuerpo y archivo. ¿Qué pasaría entonces con el archivo que propongo activar cuando se proponen estas reformulaciones en contextos internacionales? ¿Qué tipos de relaciones pueden surgir en el desplazamiento espacio-temporal de estos materiales? Para el taller propuse un ejercicio colaborativo vía Skype entre mis estudiantes en Puerto Rico y los que participaron del taller en Buenos Aires. En la comunicación, la mayoría logró diseñar ejercicios que se ejecutaban simultáneamente entre ambos países. El aparato tecnológico fungió como rearticulador de estas reformulaciones. Un ejemplo de esto fue visitar la obra *Álbum de Familia* (1991) del artista de teatro y performance Nelson Rivera. Se trabajó a partir de las instrucciones *para un ejecutante* que propuso el artista y que cito a continuación: “Un escritorio, ejecutante de espaldas al público. Un micrófono. Un proyector de diapositivas. El ejecutante lee un texto (por año) con la historia de la represión política en su país, mientras proyecta una foto correspondiente a ese año. Diapositivas: en orden cronológico, sus fotos de familia. Ejecutante debe añadir comentario personal al final de la secuencia de fotos y texto” (Nelson Rivera, Evanston, 1991).

Los nuevos ejecutantes relacionaron sus fotografías personales incluyendo otros cuerpos que, según ellos, permanecían silenciados en el inventario de víctimas de la historia represiva de sus respectivos países. Me refiero al relato del activismo de la comunidad LGBTT convocado por el argentino Pablo de Elía, las anécdotas de mujeres atacadas y abusadas por el poder militar del estado que denunció la argentina Nadia Lozano y el inventario de violencia y represión de los cuerpos abyectos que recopiló el puertorriqueño

Christian Rodríguez. La intención de los participantes del taller era exhibir el texto original, mientras los ejecutantes entre Argentina y Puerto Rico mostraban sus fotografías familiares y, de espaldas al público, leían simultáneamente y de forma intercalada sus respectivos listados. Por problemas de conexión, la comunicación vía Skype no resultó efectiva en el momento de la presentación. Sin embargo funcionó en el proceso y ensamblaje de las mismas. Aunque no hubiese resultado la simultaneidad, el potente resultado en ambos países inspiró a que los tres inventarios junto al texto original de Rivera se exhibieran en la performance *Área de Ensayo* (2015) curada por Arnaldo Rodríguez Bagué en la *Universidad de Puerto Rico*.

La obra de Rivera nos invita a relacionarnos con ella proponiendo una estrategia de denuncia que sugiere su acumulación y su movilización espacial y temporal. Lo que podemos considerar como obra original, en el caso particular de *Album de familia* (1991), se confunde entre las ‘instrucciones’ que como texto el artista propuso en 1991 y su ejecución en el *Teatro de La Universidad de Puerto Rico* en el 2009. De la misma forma que sucede en el teatro tradicional, el texto de Rivera establece unas pautas que aparentan ser inquebrantables al momento de ejecutarlas. Sin embargo es un texto consciente de su performatividad y permite que se ejecute desde distintas circunstancias y contextos. ¿Deberíamos pensar esta pieza como pensamos el teatro? ¿Deberíamos reconocer el texto como obra en lugar de su acción irre recuperable?

En conclusión...

Lo que constituye como obra esta investigación es el tránsito entre lo que suscita el acontecimiento y el acontecimiento mismo. En este sentido, lo que me interesa remarcar de la performance, en relación a esta investigación, es su capacidad de transmisión e intercambio dentro y fuera de nuestras determinaciones disciplinares y geográficas. La práctica como forma de

pensamiento ha sido premisa fundamental, no solo para asumir mi obra sino también para movilizar y transgredir espacios institucionales y de gestión. Esta búsqueda la comparto con otros artistas puertorriqueños quienes también proponen otros proyectos de investigación relacionados a la historia de la danza experimental y la performance en Puerto Rico. Mi colaborador, el video-artista y curador Arnaldo Rodríguez Bagué, no sólo ha experimentado y pensado conmigo estas plataformas sino que de forma paralela y relacional ha desarrollado una propuesta curatorial basada en operaciones visibles y relacionales, resaltando la performatividad crítica y artística del curador. Por otro lado, la bailarina e improvisadora Alejandra Martorell combina la improvisación de movimiento con la historia oral en su proyecto *Mapa* (2014). Martorell usa la improvisación para organizar entrevistas que ha realizado a pioneras de la danza experimental en el país. Estas investigaciones abren el espectro de la danza y la performance en Puerto Rico proponiendo otras conexiones entre la práctica y la investigación, borrando cada vez más las delimitaciones disciplinares.

Bibliografía

- Guasch, Anna María. (2011) *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías tipológicas y discontinuidades* (en línea) Consultado 4/22/2016. <https://es.scribd.com/doc/238197343/Guasch-Arte-y-Archivo-1920-2010>
- Tate Live Performance Room. Bel, Jérôme (2012) *Shirtology*. Consultado 4/22/2016. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/music-and-live-performance/bmw-tate-live-performance-room-jerome-bel-shirtology>
- Negrón, Mara. (2009). *De la animalidad no hay salida: ensayos sobre animalidad, cuerpo y ciudad* La editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Rivera, Nelson. Homar, Susan. Martorell, Alejandra. Ramos Collado, Lilliana. Ríos Ávila, Rubén.
- Sylvers Sally. (2013) *Coreografía del error: Conducta de Viveca Vázquez*. San Juan, Puerto Rico Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC)

Rodriguez Bagué, Arnaldo. Síntoma de Posesión: Foro Permanente de Performance.(en linea)
Consultado 4/22/2016. Wordpress. <https://archivovivosintomadeposesion.wordpress.com/bp-15/>

Schneider, Rebecca. El performance permanece. Taylor, Diana. Marcela, Fuentes. (Edits.)
(2011) Estudios avanzados de performance. Fondo de cultura económica

peligroso, porque había un verdadero ‘ejército civil’ de informantes que denunciaba siempre que atestiguaba atropellos al régimen. La censura contribuyó, sin embargo, para una cierta conciencia política de los elementos CITAC.

Cuando un grupo de teatro universitario insiste en la experimentación teatral, en un cierto culto por la vanguardia, llamando a los directores para guiar esta experimentación dentro de las tendencias teatrales contemporáneas, convoca de hecho el aprendizaje de nuevas relaciones entre el juego y el drama dentro del proceso teatral, el ensayo de nuevos sistemas de construcción y procedimientos del teatro que transgreden las normas estéticas. Siempre situado en el contexto histórico que lo forma y en ciertas condiciones experimentales, el temperamento del juego dramático puede ser equiparado a lo que Deleuze y Guattari (1977) definieron como la literatura minoritaria, o la posibilidad de un teatro minoritario (Deleuze, 1979). Lo minoritario se opone a lo mayoritario, lo que refuerza las normas lingüísticas dominantes. ‘Minoritario’ y ‘mayoritario’ no se refieren a la cantidad de personas que hacen uso de ellas, sino más bien a los diferentes usos de las funciones del lenguaje (hablado, teatral, musical, etc.). El adjetivo ‘minoritario’ significa una condición revolucionaria en el margen, un estado de potencia transformador. Aquí, el uso del lenguaje es eminentemente político, está directamente relacionado con las relaciones de poder, siempre con el objetivo de subvertir las relaciones dominantes, es un devenir en potencia. Igualmente, todo tiene un valor colectivo, lo que abre posibilidades de nuevas acciones políticas. La equiparación de la literatura minoritaria a un teatro minoritario traduce esta capacidad de subvertir no sólo a través del lenguaje sino también a través de todas las otras dimensiones teatrales del texto performativo (Schechner 2006), en una experimentación que critica las relaciones de poder en el arte y la vida. Este es el teatro que varias generaciones de estudiantes de CITAC hicieron, contextualizándolo en el momento de su ocurrencia. La vanguardia teatral se trabaja en el teatro minoritario.

La marginalidad que aquí proponemos no es definible en función del opresor; resultó evidente con la resistencia que se hizo en los espectáculos pero, sobre todo, en su proyección en la vida cívica. Se resistió a través de producciones artísticas que escaparon a la censura, negándose y aniquilando el discurso y la lógica del poder. Es el fruto de una actitud anti-logocéntrica (Derrida 1995). Se negó el poder del centro, el poder que controla la resistencia de los subalternos, dominados por una actitud logocéntrica. Tal marginalidad se hizo posible a través de los efectos del juego dramático que trabaja procedimientos y recursos artísticos, experimentados en las nuevas tradiciones teatrales de vanguardia y, por lo tanto, imperceptibles a la lógica del poder, de la censura. El discurso dominante también se encierra en su propia lógica.

Para Giorgio Agamben el estado de excepción pone fin a un procedimiento en que la excepción se convierte en regla, lo que perpetúa y empeora la opresión. Pero a través de un descentramiento de esta lógica que los oprime, si subvierte la censura, es una resistencia como excepción que invierte el estado de excepción, porque también se convierte potencialmente en la norma. Por tanto, la marginalidad tiene un campo magnético, una polaridad más potente que la resistencia que alimenta el poder o el centro. Lejos de los márgenes que el poder controlaba, saliendo de su lógica y habitando esa heterotopía (Foucault 1986) de una marginalidad descentrada, el régimen no tiene como censurar, y así se aniquila el centro. Se trata de una marginalidad como poder fuera del poder y a pesar de eso comunica significados resistentes. Produce un *ethos* de resistencia creativa, que se incorpora como norma en un espacio de libertad superada. Es una excepción mientras sea una resistencia que funciona como marginalidad liberada de un centro dominador y ampliando así la posibilidad de mundos para ser y estar en la vida.

EL TEATRO TOTAL DE VÍCTOR GARCÍA

Víctor García estuvo en CITAC entre 1966 y 1968. García trae a Michel Lunay respetado escenógrafo francés con quien colaboró durante algún tiempo y que también ayuda en el vestuario. Para García, el escenario, el ambiente, era su principal preocupación, el principio de su proceso de teatro. Según reveló en una entrevista, de las pocas que hizo: “no puedo trabajar con los actores al mismo tiempo que imagino el escenario, la puesta en escena. Primero trabajo el lugar donde se va a realizar este evento, esta obra. Estoy interesado en ver la relación del actor con el ambiente preparado, como si fueran peces: es necesario tener un acuario, el agua limpia, y cierto color y temperatura” (García citado en Souza 2003: 26, traducción libre). Para Víctor García el teatro había muerto y tenía que inventar algo para reemplazarlo recurriendo a otras fórmulas. Dice García en su manifiesto de *Mimo Teatro*: “Intentar una nueva visión estética teatral, requiere nuevos procedimientos de estudios” (García 2011, p. 60). Como me dijo un *citaquiano* (intergrante del CITEC), “Víctor García aparecía como alguien que trabajaba en un acto permanente de creación cuyos resultados no estaban predefinidos. Era diferente a todo lo que seguía un guión preestablecido o incluso una retórica teatral. Encontraba un *leitmotiv* en cualquiera de los espectáculos realizados en Coimbra, y luego se buscaba. Procurando casi en la oscuridad. [...] Hay un *crescendo*, y nos damos cuenta de que había algo específico ¿qué era? ¿cuál es el asunto, cuál es el tema en torno a lo que vamos a trabajar? Y de repente, siempre estábamos tratando con algo que era una segunda, o una tercera, o una cuarta lectura subliminal, más allá de los textos, y más allá de la representación”.

Víctor García trató de hacer un teatro total. Como Pavis (2003) lo define, el teatro total es más un ideal estético que la realización de la historia del teatro y su objetivo es utilizar todos los recursos artísticos disponibles para

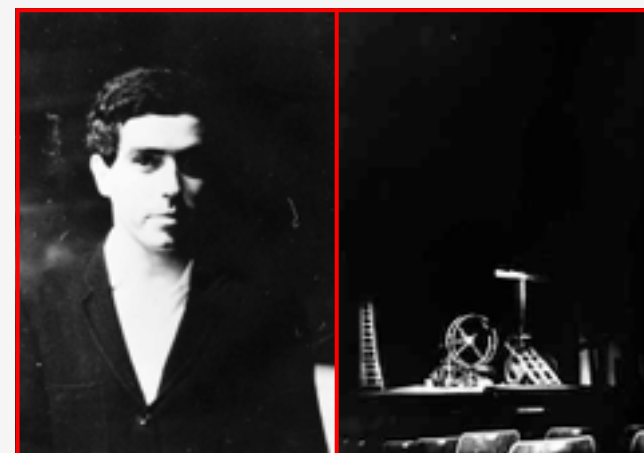
producir un espectáculo en el que intervienen todos los sentidos, creando así la impresión de totalidad y una gran riqueza de significados que abrumaran la audiencia. Prosigamos con los cinco principios fundadores que Pavis (*ibid.*, p. 394-6) reconoce en este teatro total para comprender el concepto de teatro que Víctor García experimentó y concibió en CITAC. Porque García usó CITAC como laboratorio de sus investigaciones y experiencias para los espectáculos profesionales en París y Madrid.

Al liberarse de la compulsión del texto dramático, no se limita la dramaturgia, a lo que está explícito en el texto, se construye literalmente en todos los sentidos, en cada dimensión teatral, que Schechner (2006) llama el texto *performativo*. Es decir, se construye con todo lo que sucede en el escenario y la experiencia del espectador, los movimientos de los actores, de la luz, trajes, y otros efectos técnicos o multimedia. El texto performativo permite una multiplicación de interpretaciones posibles, liberando la iniciativa del espectador a posibilidades de lectura significantes y con potencia de inscripción, pretendiéndose apelar así más a los sentidos que a la razón. El texto es secundario, creando un teatro más ritualizado, llegando más a los espectadores por grados de conexión emocional y afectiva, entre la posibilidad de un mundo diferente y el hábitat de significado de cada uno. También para García

el teatro era una ceremonia. Lo que es dicho no se pierde, le interesaba más la fuerza de las palabras para hacer explosión en la escena.

Esta opción, para García, era consciente y política. Según sus propias palabras, el texto teatral es de dominio público y el teatro es una acción pública y, como tal, los derechos de autor se convierten en una hipocresía pues, como parte del dominio público que el director es, debe penetrar el texto, ser criticado, aplaudido o abucheado

Víctor García; Escenario
d' *El Gran Teatro del Mundo*
© espolio de CITAC



(García citado en Barata 2006, p. 204). García no gustaba de la creación colectiva; como él dijo, refleja una especie de consecuencia de la inscripción de los milenios de la cultura judeo-cristiana (Souza 2003: 144), por lo que está lejos de la tendencia experimental de la vanguardia de la época. Al menos en este punto se acercó al director Peter Brook, en la valoración del papel del director.

Pavis (2003) también reconoció en el teatro total la gran importancia que se da a la gestualidad, al incorporar el gesto original y definitivo que se refiere al diseño de *gestus* brechtiano. El concepto de *gestus* es, pues, al mismo tiempo analítico y sintético, el lenguaje vocal u oral y corporal, no como una expresión de los sentimientos individuales, ni sensuales, ni inmediatos. Tampoco es pantomima o gestos ilustrativos, sino más bien la condición intersubjetiva que expresa una actitud global de la persona ante un todo conjunto social (Monteiro 2010, p. 254). También se refiere a la idea de jeroglífico del cuerpo humano de Artaud y el cuerpo social grotowskiano. La gestualidad es importante para la operación de una gesticulación particular del intérprete que, como el *gestus*, expresa la actitud hacia el todo social, un comentario, una posición, una reacción que se hace en cada escena. Como decía Meyerhold, las palabras en el teatro son sólo un proyecto en la pantalla del movimiento (Meyerhold y Beeson 1959, p. 141). Como las palabras no dicen todo, son las actitudes que resultan de la gesticulación que sin embargo se crea en la compatibilidad con el espacio escénico que los actores ocupan. Estas actitudes, trabajándolas a través del juego dramático en proceso de construcción escénica, se convierten en la clave del clima, en la energía y universo dramático creado. ¿Cómo? Dice García en su manifiesto: “La preparación del actor comienza por la educación corporal basada en ejercicios de plástica e improvisaciones espaciales de ritmo y tiempo. Al conocer y dominar su cuerpo los actores pasan por un proceso de desinhibición, deshumanización y pérdida de individualidad en grupo, disciplinándose, así, la intuición creadora y entregándose a la unidad de acción” (García 2011).

En el proyecto *Auto de S. Martinho*, primer show en escena en CITAC, el collage de los textos de este autor clásico del teatro portugués, Gil Vicente, constituye un riesgo que confronta el principio de CITAC en hacer textos contemporáneos. Superando todos los escollos, el resultado fue asombroso. Dice el crítico Urbano Tavares Rodrigues: “La fuerza de este joven director que busca, a través de un teatro de investigación, el drama épico a la manera de Brecht y una reconciliación del espectáculo total que Artaud idealizó, resulta tan potente que se puede sobreponer a los textos encontrando en ellos, como es tal vez el caso del *Auto de S. Martinho*, pretextos para resultados escénicos únicos. Los valores plásticos toman un papel preponderante y nace un pánico irresistible, no tanto de las réplicas en sí como de la masa fonética de la lengua y, sobre todo, del gesto, de la ocupación total del escenario [...], y de la música, de los gritos, carreras, sombras, en definitiva, la organización de un ‘caos maravilloso’” (Rodrigues 1967, traducción libre).

El tercer principio de teatro total se refiere a la orquestación del espectáculo en sus diversas dimensiones, imprimiendo su globalidad como una máquina de producción en la que los diversos *media* utilizados en el espectáculo no tengan un papel secundario o no pasen de una simple mezcla de artes sino que se consiga humanizar de tal manera que constituyan también parte de la acción, que pueda servir al teatro en su totalidad; será en ese momento cuando el teatro encuentra su unidad (Barrault citado en Pavis 2003, p. 396).

El segundo espectáculo que Víctor García hizo en el primer año fue *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón de la Barca. Allí realizó un viaje a lo largo de la costa en busca de materiales y elementos del paisaje que pudiesen ser consistentes para construir el gran Teatro del Mundo. También en Brasil García reveló que sus referencias vinieron del folclore indígena y de la cultura brasileña (Souza 2003). El uso de elementos etnográficos era una característica de su proceso creativo, una investigación como búsqueda de regularidades en la conducta humana para generar obras que acogían y ensamblaban

diferentes códigos culturales (Malcún 1999, p. 24). Y esa búsqueda acompaña el viaje de la construcción dramática, mientras imagina y reinventa otros mundos posibles. Por tanto, existe un componente *site-specific* en sus espectáculos. Esa es la clave para darnos cuenta de la intervención social del teatro de García.

De manera que, como me decía un *citaquiano*, “el escenario de la obra de Calderón fue construido por norias abandonadas de la zona de Beira Litoral que va descubriendo e irá a utilizar como las estructuras en movimiento de esta rueda del mundo, que Dios y el mundo hacían girar; carros de bueyes fueron elementos que se convirtieron en montaña, en cruz, en la primera parte de ese espectáculo; trajes típicos impermeables que los pescadores de la costa utilizan para protegerse de la intemperie, que produjeron esa materia orgánica, pegajosa, para representar esos gusanos que nacen en este auto inicial”; “nosotros participábamos con él de esa mirada, de ese descubrimiento; en el momento que descubría ya estaba construyendo una escena, un Teatro del Mundo en el sentido general, no en el sentido de la obra de Calderón”.

Escenario, luces, sonido, actuación, todo se armoniza, todo se combina y se integra como acción. El actor es como un pez en un acuario, decía García, es en este ambiente producido que veía a sus actores improvisando y donde se forma el juego de la dirección. Como vemos, estamos inmersos en la filosofía de un teatro total. Urbano Tavares Rodrigues, crítico de teatro, nos explica cómo resulta este trabajo de orquestación: “un acontecimiento fuera de serie, una energía latente, un dinamismo explosivo en un mundo de monstruos, locos, de iluminados, creando el elemento terrorífico (o ese ‘miedo a la libertad’, que es el sentimiento del individuo separado de su comunidad o de su ser integral) en el espectáculo de una belleza extraordinaria y revolucionaria” (Rodrigues 1967, traducción libre). Así, “romper el espacio, con una sucesión de imágenes resultantes de las fuerzas posibles de un drama



El Gran Teatro del Mundo,

Teatro Avenida, 1967

© espolio de CITAC

y trabajando con un módulo esencial, es la base que me propongo al iniciar la elaboración de una puesta en escena”, dice García (García 2011, p. 61), “para lograr imágenes de una materialidad plástica, musical, simbólica, alejada de lo racional, de lo psicológico, de las emociones del actor y de lo sentimental, que en esta poética son innecesarios” (Malcún 2011, p. 91).

Otro principio unificador de teatro total es redescubrir la unidad perdida que elude el nivel estético y que promueve la participación del público, la recepción y la acción ejercida sobre él (Pavis 2003). “En la relación público-obra busco, ante todo, la emoción colectiva y que los espectadores lleguen a vivir esa emoción. Que sean libres de escoger, libres en cuanto a la emoción, pero preocupándome técnicamente de llegar a conmoverlos, es decir a moverlos [...], no chocar por ningún motivo, le tengo horror a eso” (García en Malcún 2011, p. 74).

Tavares Rodrigues dice acerca de la dirección de Calderón: “Porque no hay duda de que se pretende no sólo emocionar al espectador –y cómo lo consigue!– sino también despertar su actividad intelectual, lo que obligó a tomar opciones y decisiones que no coinciden con los de Calderón” (Rodrigues 1967, traducción libre). En el periódico *A Briososa* se lee: “*Bomba en el Pantano*, de Víctor García por CITAC” (*A Briososa*, s.d., traducción libre). De hecho, creemos que el tipo de fuerza que las actuaciones de Víctor García imprimen en el público de los años sesenta es de una extrañeza que impresiona, agita, gira en diversas dimensiones del hábitat de significado de cada uno, y lo



Auto de S. Martinho,
Teatro Avenida, 1967
©espolio de CITAC

hace mucho más allá del texto dramático, creando otro mundo posible a través de sus dispositivos escénicos.

Aunque Víctor García ha presentado todos los espectáculos en el palco italiano, con la división liminal que separa el palco de la platea (al contrario de lo que irá a hacer en otras actuaciones después del CITAC), se mezclaba con la audiencia siempre que podía. Por ejemplo, en el *Auto de S. Martinho*, el pobre caminaba por la audiencia gimiendo sus tristezas, sus dificultades y su pobreza antes de llegar a S. *Martinho* que por fin lo consolaba. El actor nos explicó cómo la participación pública era solicitada: “Entraba entre el público con dos individuos detrás de mí que serían los *Pides* (Policías de seguridad nacional). ‘¡Suélteme, déjeme!’ Y ellos intentaban detenerme. Un día, iba gritando en la oscuridad: ‘Déjeme, déjeme, no me arreste’. De hecho, llovía esa noche y Víctor García, cuando yo estaba a punto de entrar en escena, me dijo, ‘ven aquí’. Abrió el grifo y me salpicó con agua. Entré y miré hacia atrás, ¡venían los dos actores detrás de mí, dos policías y dos bomberos! Y sólo cuando el foco de luz me captó en la platea es que se dieron cuenta de que era parte de la escena... ¡Un verdadero gozo! Pues aquella gente me agarró y me puso en la calle. Fue una ovación de pie cuando se dieron cuenta de que era parte del espectáculo”.

El último principio propuesto por Pavis (2003, p. 396) en la composición del teatro total, y que lleva una manifestación de algo metafísico que va más allá del psicologismo, tiene que ver con el reencuentro de una totalidad social en el que se muestran crudamente los procesos sociales sin la necesidad de un conflicto teatral psicológico. Es el público quien tendrá que tomar una posición al asistir a esta fusión entre las diversas dimensiones teatrales. Al igual que Wagner, él “se pone en escena por sí mismo” (*ibid.*).

En *El Gran Teatro del Mundo*, la poesía y la transformación creada por el ambiente escénico, la performatividad que suplanta al texto, resultan un

lenguaje desconcertante que rompe la pasividad del público en un delirio de la imaginación que acerca o evoca el ritual teatral *artaudiano*. Souza (2003, p. 61) dice que Víctor García había conocido el proyecto de Artaud tardíamente. No obstante, en Coimbra, Artaud ya estaba presente, como se puede leer en el programa del espectáculo *El Gran Teatro del Mundo*: “Con la permanencia de Víctor García, pudieron los elementos del CITAC entrar en contacto con un género de teatro que, hasta entonces, ellos conocían por los libros [...]. Profundamente marcado por las teorías de Antonin Artaud, eliminando cuidadosamente las exageraciones de este gran hombre de teatro que con habilidad combina ciertos aspectos del teatro épico, el resultado fue un espectáculo violento, directo de extraordinaria belleza visual”. (Programa *El Gran Teatro del Mundo*, CITAC, 1966). El crítico Tavares Rodrigues nos dice incluso: “Víctor García podría dar rienda suelta a su tentación por el teatro de la crueldad, las transiciones abruptas de acción o de palabra, la complejidad de posiciones, signos y efectos de sonido angustiantes. Lo hizo con espectacular talento de lo insólito” (Rodrigues 1967, traducción libre).

Artaud habla, en el *Teatro y su doble*, de un teatro que duplica la vida, y de la vida que duplica el teatro, que se condensa como un sistema. Como Derrida (1995), sugiere que esa duplicidad desafía el final de la representación en el límite inaccesible de la representación que no es la repetición, que no se re-presenta una realidad diseñada y concebida antes. Por lo tanto, una teatralidad de deshumanización y neutralización del actor, una desculturización de sus gestos (Malcún 1999, p. 31), una desestructuración del *habitus*. Así, un teatro que muestra arquetipos y no la psicología, como en la obra de Víctor García, la búsqueda de una fórmula en términos de procedimiento, comunicando en otra lógica, diferente de la que coordina hegemonícamente el sentido común.

El cuerpo sin órganos es un cuerpo de deseos, pero contra el organismo, es decir, en contra de toda la organización estructurada con vista a cualquier

propósito empírico, como los espectáculos de García que ensayaban en el campo magnético de la dictadura. El organismo asume una organización de los órganos que forman un obstáculo para la intensificación de la energía libre, completamente bloqueada por este cuerpo sin órganos, canceroso (Deleuze y Guattari 1996) que caracteriza la dictadura. Así que es un órgano que tiene como objetivo destruir el organismo y formar un cuerpo de sensación, que resulta de la transformación del cuerpo empírico, es un cuerpo de deseos, como explica José Gil (2008) en la concepción *deleuziana* de Artaud. Es en este punto que podemos entender el potencial de resistencia que García proyectaba.

Y como los espectáculos se realizan en un espacio de libertad, un “espacio vacío” (Brook 2008) invisible a la censura, ahora el juego dramático permite una libertad excedida, la posibilidad de contornar la lógica inherente a la lógica de la opresión. Porque el censor no tiene cómo censurar más allá del texto. Víctor García era un hombre muy intuitivo y capaz de transferir los textos clásicos para el lenguaje de la época. “Transponía todas esas imágenes y metáforas para el mundo actual. Él era un hombre dispuesto a intervenir”, decía un *citaquiano*. ¿Pero cómo? El otro *citaquiano* nos explica: “de repente era como si el texto fuese secundario porque eran tan subversivos el montaje y la construcción escénica que en sí mismos eran inquietantes. De manera que el censor no podía censurarlo, ¡porque estaba buscando algo comprometedor en el texto! Y de repente, todo el mundo sintió una perturbación interior, sin haber pasado por la censura”.

En 1967 el CITAC se va con *El Gran Teatro del Mundo* a la Bienal de París y en 1968 al *Festival International de Théâtre Etudiant* de Liège. Surge así la legitimación definitiva. Nicole Zand (*Le Monde*, 10-09-1967), escribe que la bienal se justifica por lo que vio en CITAC, recomendando su regreso -y como se confirmó luego- alegando las cualidades de un director que combina la precisión del movimiento, una imaginación asombrosa para la escena, un

sorprendente sabor de escenario y de vestuario, una preocupación real por el texto y el significado inherente a su sentido de la belleza innata. En Liège, en los periódicos, era el mejor espectáculo del festival que por su fuerza persuasiva recibió una ovación prolongada (VM, *La Libre Belgique*, 23/03/1968).

De hecho, la impresión que produjo en la bienal, quizás uno de los acontecimientos artísticos más revolucionarios en Europa en este tiempo, el impacto entre los artistas más destacados y los críticos (Jean-Louis Barrault, Arrabal, Maria Casarés, Copi) determinaron la legitimación definitiva de lo que CITAC conseguía con García, por los procedimientos, los procesos teatrales y el objeto artístico final. No es más que una legitimación de esa vanguardia protagonizada por el director. También en París, Jean-Louis Barrault, Director General de Teatros de Francia invita al grupo, en nombre del gobierno francés, a una gira por los principales teatros del país. La política de sacristía dictatorial portuguesa impugnó la iniciativa, a pesar de que los costes se incluían en la invitación. Fue una sensación de frustración en el grupo. La vida, una vez más, les volvía la espalda. Tenían sin embargo ahora la certeza de que estaban en la vanguardia europea o hasta en la del teatro mundial.

En 1968 García viaja a París. En la crisis académica de 1969 centenas de estudiantes se manifestaban a favor de la democratización de la educación y se precipitó una reacción violenta por parte de las autoridades ante

Operación Flor,

Coimbra, 1969,

© Museo Académico

de Coimbra



la persistencia de los estudiantes en su reivindicación, extendiéndose una huelga a lo largo del año escolar. Los mismos *citaquianos* estuvieron en el centro de los acontecimientos alternativos de la resistencia, con *happenings* colectivos reinventando los procesos públicos de resistencia en un teatro político directo (Schechner 1993). La distribución improvisada de flores a la comunidad, *La operación de la flor*, es un ejemplo. El 3 de junio de 1969, la policía carga contra aproximadamente 3000 estudiantes que estaban en el jardín de la asociación académica. Corren calle abajo hacia el Mercado Municipal y con esta agitación desenfrenada se destruyen accidentalmente puestos de verduras y de flores que vuelan por los aires. Al día siguiente, para remediar el daño de la plaza de los vendedores, se lleva a cabo la *Operación flor*, que consiste en la entrega de miles de flores a los transeúntes, sin decir nada. Una *citaquiana* nos explicó cómo sucedió: “Nos juntamos en la universidad, bajamos la calle todos juntos, entramos en el mercado, compramos las flores y todos íbamos cargados con ellas. La gran operación fue en el centro de la ciudad. Ofrecíamos las flores a todos los que pasaban. No era necesario añadir nada, la gente comprendía perfectamente que se trataba también de una manifestación”.

En *Operación globo*, marchando en las calles con demandas pintadas en globos, si algún policía se acercaba a un manifestante bastaba con liberar el globo y no sucedía nada. La policía no entendía lo que estaba ocurriendo; esa manifestación salió de la lógica perceptible de la represión. Y otra vez más, la censura tiene como censurarlo.

LA CRUELDAD Y JUAN CARLOS UVIEDO

Terminada la crisis académica, el movimiento asociativo derrotado no estaba organizado. Muchos *citaquianos* estaban siendo investigados, encarcelados, el grupo tuvo que renacer con nuevos miembros. En este momento, CITAC



Operación Globo,

Coimbra, 1969

© Museo Académico

de Coimbra

contrata un nuevo director, Juan Carlos Uviedo, recomendado y sugerido por el director español Ricardo Salvat, profesor de la Universidad de Barcelona, donde Uviedo dirigió un curso. Conectado con las teorías de Artaud, por las exploraciones de *Living Theater* y Grotowski, hace un radicalismo intervencionista a través del teatro con el trabajo en la deconstrucción de los modos y mecanismos teatrales, un “método de entrenamiento corporal exigente, la sostenida apuesta por la provocación, la creación colectiva y el borramiento del límite entre teatro y vida” (Longoni 2015, p. 7).

Por un lado, la creación colectiva, o el trabajo colaborativo, se estableció como una reacción política que excusa la autoridad soberana del autor o director, desafiando la división del trabajo cada vez más valorado en las sociedades capitalistas. Bajo una dictadura propone un arte creado por una democracia directa. Es el propio grupo que gestiona y colectivamente asume el modo de producción. Richard Schechner (Salgado y Vieira 2012) nos dice que esto era lo que estaba en juego en la vanguardia de los años sesenta: la necesidad de restaurar el poder a los que hacen la obra. ¿Quién posee los medios de producción? ¿Quién controla el trabajo?, se preguntaba. De esta manera se liberó el teatro de la tiranía del autor y se ponía la obra a disposición de los actores, los directores, los escenógrafos y el público, que de hecho también participaba en el espectáculo. Por otra parte, este movimiento de creación colectiva está conectado con el aspecto ritual y colectivo de un teatro que se inspira en los escritos y en la práctica teatral de Artaud y Grotowski.

Uviedo era un personaje un tanto polémico y extravagante, un poco presuntuoso, con algunas facetas geniales, como refiere un *citaquiano* (Januário en Cruzeiro y Bebiano 2006, p. 298). Fue un importante movilizador de gente

y decía que era capaz de llevar a escena cualquier texto, ya fuese la guía telefónica o *El Capital* de Marx. Ponía en escena todo texto porque siempre desarrollaba la misma idea: ¿Qué acontece en la mente de las personas cuando leen la guía telefónica? (*ibid.*). Se hizo “en base a un guión mínimo en el que el director aparecía implicado activamente en la escena, manipulando estados emocionales, tanto de los actores como del público, que llevaban muchas veces a situaciones de violencia límite” (Longoni, 2015, p. 10). Siguiendo a Grotowski, que a su vez sigue a Artaud, buscó estructuras escénicas y performativas que funcionaban como una herramienta para el artista performer. Trabajar con el cuerpo y la mente los procedimientos impresos en esta “objetividad de ritual”. El arte es el vehículo para los elementos de acción y para luego usarlos como un acontecimiento político.

Este es un teatro que busca la confrontación con el ritual, que sirve para dar herramientas al performer en una “eliminación de la resistencias, de los obstáculos” (Grotowski 1969, p. 21), como explica en su manifiesto *Por un Teatro Pobre*, a través de un programa específico por medio de juegos dramáticos diseñados con ese objetivo. Preocupado por un denominador mínimo para el teatro, es muy importante la comunicación entre el actor y el público. Abdica de toda maquinaria de dispositivos, abogando por una economía de recursos escénicos (escenario, luz, trajes). Los performers cantan o susurran palabras individualmente o al unísono, o recitan collages de los textos, o se mueven individual o colectivamente en la coreografía ritual producida. Hay una separación de lo cotidiano y de la gestualidad del *habitus*, pero incorporando las referencias históricas, para crear signos destinados a exteriorizarse como acto de transgresión. Por lo general se invita a los espectadores a participar en el ejercicio. Estos son los propósitos de Grotowski que Uviedo trajo al CITAC como propuesta de trabajo colaborativo.

Nos dice un *citaquiano*: “pasamos todo el año haciendo una especie de *brain-storming* absoluto e integral de ideas que correspondía a nuestras

necesidades de pos-crisis y fuimos ejecutando a través de técnicas que dominaban muy bien. Y ¿sabes cómo eran los ensayos? Comenzábamos en total oscuridad, tumbados en el suelo para hacer lo que hoy cualquier terapeuta puede hacer en una sesión de relajación. Él daba vueltas con el megáfono en la mano, nosotros descalzos y él controlaba la relajación hasta el momento de máxima tensión, un clímax acompañado por la música de *Hair*. Luego se encendían algunas luces y entrábamos en trance controlado que marcaba el inicio del ensayo. El resto era para discutir teatro, política, discutir la guerra colonial, si debíamos abandonar las armas o no, matarnos o no. Esto duró un año académico y fue una experiencia muy intensa para muchas personas, y con algunos peligros. Sobre todo porque había varios objetivos para completar la experiencia. Uno de ellos fue el de sentir emociones intrauterinas, otro, el de llegar al estado de ‘baba orgánica’ [...] apelando a zonas muy profundas de la existencia. [...] Se supone que era un momento de completa integración del yo consigo mismo, que la baba salía de la boca por una crisis convulsiva” (en Cruzeiro y Bebiani 2006, p. 298-299, traducción libre). Por lo tanto, solamente nos queda esta estructura producida por la transformación en diferentes tipos de caracteres (jeroglíficos en Artaud), a través del oficio del actor y de una acción de alta intensidad, para componer un fuerte acto

de resistencia, un teatro profundamente político. Por eso, el esfuerzo por alcanzar la verdad sobre nosotros mismos, para reactivar las máscaras que llevamos en la vida, dice Grotowski (1969, p. 25). El actor se revela no sólo en el campo de juego del teatro, sino también en el campo de la persona humana que es, implicando la vida.

Durante el año en que este trabajo es profundizado, y a través de la atmósfera opresiva que se vivía en Portugal, muchos de los elementos

Preparación de *Macbeth*,
¿Que pasa en tu cabeza?,
1970,
© Carlos Valente



aplican la experiencia como un proyecto de vida, realizando su cotidiano sólo sobre la base de estas experiencias catárticas, la meditación y el trance, como Uviedo propuso, esquivándole a las aulas y entregándose plenamente al proceso. El espectáculo producido, *Macbeth, ¿Que pasa en tu cabeza?*, una adaptación muy libre de Shakespeare, es una bomba en el ambiente conservador y provincial de Coimbra.

Nos dice el crítico que vio el espectáculo en la ciudad de Porto y da una descripción detallada del espectáculo: “el público entra y los espectadores empiezan a agruparse en el centro, siendo como un desafío a los artistas. Varios grupos se enfrentan con violencia, incluso el propio público, por ejemplo, cuando aparece algún gesto que se pueda interpretar como una provocación. Hay provocadores y provocados, agresores y agredidos. Dada la autenticidad de la violencia o el erotismo de las acciones realizadas, la indiferencia es imposible. Las emociones que surgen de la historia de *Macbeth* son el pretexto y el subtexto para la exploración corporal y la actitud de los artistas intérpretes o ejecutantes (miedo, odio, ira, remordimiento, pasión). Los textos se presentan en *off*, un pastiche que incluye diálogos de Shakespeare entre otros, así como evocaciones del director quien, con el megáfono en ristre, justifica la propuesta a que estamos asistiendo, como una actitud descaradamente meta-teatral” (Porto 1973, p. 269-277).

Dice el crítico (*ibid.*) que Lady Macbeth se multiplica en cinco intérpretes, fortaleciendo la influencia que tiene sobre su marido, y *Macbeth* es equiparado a varios personajes históricos, por lo que el espectáculo oscila entre la tensión inherente ‘matarás’, ‘no matarás’. Todo va acompañado de la banda sonora, aprovechando el lado diabólico del personaje y la idea de que tiene un coyote en su cabeza. A través de marchas militares se mezclan canciones religiosas y percusiones, en secuencias rápidas y repentinas. Dada una cierta monotonía del espectáculo el público no participa y su pasividad da lugar a la ira de los artistas. Algunos espectadores salen de la sala de espectáculo



*Macbeth, ¿Que pasa
en tu cabeza?,
1970, Cantina de la
Universidad de Coimbra.
Cortesía Câmara
Municipal de Coimbra
© Formidável*

al ritmo de los efectos sonoros del fuego de ametralladoras, mientras los actores caen postrados en el suelo con más gritos y evocaciones corporales de liberación. Después de tres horas de espectáculo poco de la historia de Shakespeare se había presentado. Se intenta iniciar un debate con el público que no tuvo lugar por la excitación general de los intérpretes. Y termina el show en un baile de vals en el que los espectadores son convocados de nuevo con el sonido de una mezcla de música tradicional burguesa y formas musicales más alternativas.

Sin embargo, la pasividad del público fue circunstancial. En Coimbra, el espectáculo se lleva a cabo en el Teatro Avenida, en el *Ciclo de Teatro* organizado todos los años por el CITAC. Y se hizo con el telón bajo. Se invitaba a los espectadores a entrar en el escenario para ver a los artistas intérpretes o performers en el interior que se retorcían y se contorsionaban. Consta que la apatía de los espectadores (tendencia general de *habitus* portugués) no duró mucho. Un ex *citaquiano* que presenció todo nos dice: “Nosotros, los anti-guos CITAC, ¿qué podíamos hacer? Como vimos que no se estaban siguiendo los procedimientos que podían garantizar una continuidad, un cierto control, una cierta acumulación de experiencia dentro del CITAC, construimos una serie de textos con frases de Brecht y de otros autores, y realizamos una contra-manifestación en el Teatro Avenida cuando se realizaba ese espectáculo en el escenario, con el telón bajo. Y leíamos textos, los distribuíamos, pero las cosas ya complicadas, acabaron en peleas y golpes, porque había gente en la asistencia tan enfurecida que saltaron al escenario para atacar a los actores. Rompieron material del Teatro Avenida que fue necesario pagar...”

Contra manifestación
en *Macbeth*, *¿Que pasa
en tu cabeza?*,
Teatro Avenida, 1970
© Carlos Valente



Los críticos portugueses dijeron que fue un profundo fracaso, autodes-
tructivo y falto de imaginación. Pero el resultado fue que nadie permaneció
indiferente al espectáculo. Cumplió su función teatral, la provocación radical
y el incitar a la transgresión y agresión, por otro mundo posible. La política de
recepción de un espectáculo puede cambiar radicalmente, dependiendo del
contexto en el que opera e interviene. El CITAC consigue llevar el espectáculo
Macbeth a Italia, al *Festival Internacional* de Parma. Alberto Rusconi, director
del festival, dijo que “el trabajo que el grupo portugués presentó fue el más
importante de este festival, especialmente por el nuevo concepto teatral
que trae, y también es valioso por la fuerza con que aparece” (CITAC en el
informe del viaje a Italia, traducción libre). Y, una vez más, CITAC exploraba
formas de radicalización extrema sin precedentes en el teatro portugués.

El 23 de mayo de 1970 CITAC señala que el director Uviedo había sido
expulsado del país por la llamada PIDE-DGS, la policía de seguridad nacio-
nal, porque en el viaje de Porto hacia Coimbra, elementos del CITAC insulta-
ron algunos peregrinos que iban a Fátima, un lugar de culto a la virgen. Sin
embargo, una vez más, no se censura el espectáculo. Porque no encuentran
en él nada que lo justifique.

Espectáculos de Víctor García en CITAC:

1966

AUTO DE S. MARTINHO, de Gil Vicente. Puesta en escena de Víctor García. Escenografía y
vestuario de Víctor García y Michel Launay.

AUTO DE OFERTAS, de anónimo español del siglo XVI. Puesta en escena de Víctor García.
Escenografía y vestuario de Víctor García y Michel Launay.

EL GRAN TEATRO DEL MUNDO, de Calderón de la Barca. Puesta en escena de Víctor García.
Escenografía Néstor Arzadun, trajes de Michel Lunay, aderezos de Víctor García.

1967

ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS, de Federico García Lorca. Puesta en escena por Víctor García.
Escenografía y vestuario de Víctor García y Néstor Arzadun.

1968

SABIDURÍA O EL PARÁBOLA DEL BANQUETE, montaje de textos de lo *Libro de Proverbios*,
el *Libro de la Sabiduría*, *Evangelio según Lucas*, con la base dramática de la *Sabiduría o la
parábola del banquete*, de Paul Claudel. Puesta en escena por Víctor García. Escenografía y
vestuario de Víctor García y Jean Triffez.

Espectáculos de Juan Carlos Uviedo en CITAC:

1970

MACBETH! O QUE SE PASSA NA TUA CABEÇA?, una adaptación libre de William Shakespeare.
Construcción colectiva con Juan Carlos Uviedo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, 2005 (2003), *State of Exception*. Chicago and London: University of
Chicago Press.

Agamben, Giorgio, 1998 (1995), *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Lisboa: Editorial Presença.

Barata, José Oliveira, 2009, *Máscaras da Utopia. História do Teatro Universitário em Portugal: 1938-1974*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas.

Brook, Peter, 2008, *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.

Cruzeiro, Maria Manuela; BEBIANO, Rui, 2006, *Anos Inquietos: Vozes do Movimento Estudantil em Coimbra [1961-1974]*. Porto: Edições Afrontamento.

Deleuze, Gilles, 1979, “Um manifeste de moins”. In Bene, Carmelo; Deleuze, Gilles, *Superpositions*. Paris: Ed. de Minuit, pp. 87-131.

Deleuze, Gilles y GUATTARI, Félix, 1996 (1980), *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. S. Paulo: Editora 34, Coleção TRANS.

Deleuze, Gilles, 1977, “A Literatura Menor”. In *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, pp. 25-42.

Derrida, Jacques, 1995 (1967), *A Escritura e a Diferença*. S. Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates.

García, Víctor, 2011, “Transcripción del Manifiesto de Mimo Teatro”. En Juan Carlos Malcún, *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*. INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, p. 60-61.

Gil, José, 2008, *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio d'Água, Coleção Filosofia.

Grotowski, Jerzy, 1995, “From the Theatre Company to Art as Vehicle”. In Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London and New York: Routledge, pp. 115-135.

....., 1969, “Para um Teatro Pobre”, *Boletim de Teatro*, n.º5, Coimbra: CITAC, pp. 21-27.

Longoni, Ana, 2015, “(Sin)razones para un paria”. Publicado con motivo de la exposición *Con La Provocación de Juan Carlos Uviedo: experimentos teatrales de un paria*. MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México.

Malcún, Juan Carlos, 2011, *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*. Buenos Aires: INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Malcún, Juan Carlos, 1999, “Recorridos y claves en la teatralidad de Víctor García”, *El Tonto del Pueblo: Revista de Artes Escénicas*, n.º 3 – 4 (Mayo), pp. 26-31.

Malcún, Juan Carlos y Estela NOLI, 1999, “La Multicultural en el teatro de Víctor García”, *El Tonto del Pueblo: Revista de Artes Escénicas*, n.º 3 – 4 (Mayo), pp. 23-25.

Meyerhold, Vsevolod y Nora BEESON, 1959, “Farce”, *The Tulane Drama Review*, vol. 4, n.º1 (September), pp. 139-149.

Monteiro, Paulo Filipe, 2010, *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Pavis, Patrice, 2003 (1996), *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Porto, Carlos, 1973, “Macbeth – O que se Passa na Tua Cabeça”. In *Em Busca do Teatro Perdido*, vol. 1, Lisboa: Plátano Editora, pp. 269-277.

Rodrigues, Urbano Tavares, 1967, sin título, *O Século*, 1-4-1967.

Salgado, Ricardo Seica y Ana Bigotte VIEIRA, 2012, “Uma tarde com Richard Schechner. Os Anos Sessenta, a palavra performance, e o nascimento dos Performance Studies”. In Richard Schechner (organización de Zeca Ligiéro), *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, pp. 21-45.

Schechner, Richard, 2006 (2002), *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.

Schechner, Richard, 1993, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London and New York: Routledge.

Souza, Newton, 2003, *A Roda, a Engrenagem e a Moeda: Espaço Cênico e Vanguarda no Teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

BP.15

Primera Bienal de Performance
Área Académica



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

ISBN 978-987-3946-10-3



9 789873 946103