

Performance, cruce de lenguajes y provocación. Análisis del ciclo de performance en expotrastiendas 2007

Alfredo Rosenbaum
Licenciado en Letras, Universidad de Buenos Aires.
Escritor, director teatral, actor y performer
Especialista en Gestión y Administración Cultural. IUNA.
Buenos Aires, Argentina.
Profesor adjunto de Análisis del Texto Espectacular y Dramático (IUNA), Profesor Titular de Lenguaje Corporal y Coordinador Académico en el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados (IUNA)
alfredorosenbaum@gmail.com

Resumen

Expotrastiendas es una de las dos ferias de arte más importantes de Buenos Aires. De realización anual, está organizada por la Asociación Argentina de Galerías de Arte, desde el año 2001. Durante la Edición 2007 de Expotrastiendas, su directora, Pelusa Borthwick, convocó al Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados para que organizara y produjera un Ciclo de Performance en el ámbito físico de la Feria. Esta ocasión permitió proponer a través de una exhaustiva curaduría, no sólo, una serie de proyectos, sino ahondar en las derivas teóricas e instrumentales que hacen de los discursos performativos, un terreno fértil para la imbricación de lenguajes en el ámbito de la plástica.

Recibido agosto 25 de 2007

Aprobado noviembre 20 de 2007

Palabras clave: Expotrastiendas, performance, lenguajes combinados, Argentina.

Performance, language crossing and provocation. Performance cycle analysis at Expotrastiendas 2007

Abstract

Expotrastiendas is one of the most important art fairs in Buenos Aires. It is organized annually by the Argentine Association of Art Galleries, since 2001. During the 2007 edition of Expotrastiendas, its director, Pelusa Borthwick, invited the Graduate Program on Combined Artistic Language to organize and produce a performance cycle during the fair. By means of a comprehensive curatorship, this occasion allowed the proposal of a series of projects, but also the opportunity to delve into the theoretical and instrumental drifts that make performative speeches a fertile ground for the connection of languages in the plastic arts field.

Key words: Expotrastiendas, performance, combined languages, Argentina.

218

La historia de la performance, de su surgimiento y de los modos en que se fue desarrollando a lo largo de varias décadas, tiene ya un *corpus* discursivo de suficiente solidez¹. Encuadres históricos se han llevado a cabo desde diversas latitudes, desde países centrales o periféricos, y, paralelamente a la perspectiva historicista, y entretejida con ella, han tratado de definir, en sus devenires temporales y en sus sincronías, el mismo concepto de *performance*. En la mayoría de los casos, estas reflexiones surgen desde los estudios de artes visuales, aunque pueden destacarse importantes excepciones, como los acercamientos al concepto de *performance* de Jossette Feral o de Marvin Carlson². Aunque incluso

¹..Además de los autores y trabajos mencionados aquí, podemos destacar entre este corpus el libro de Roselee Goldberg: *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

² Otro desarrollo importante, surgido más bien desde el campo antropológico, ha sido el que surge en la Universidad de Nueva York, a partir de los estudios de Turner, y que tiene como su mayor teórico a Richard Schechner.

en estos casos queda claro que al intentar hallar los modos de constitución de esta discursividad performática, el punto de surgimiento han sido las artes visuales. Dice Carlson:

“En los años setenta varios nuevos tipos de experimentación artística, que se fueron agrupando gradualmente bajo el título de “performance” o “performance art”, comenzaron a aparecer en las comunidades artísticas de Nueva York y California. Aunque tenían cierta relación con el teatro, de hecho no surgieron del trabajo experimental teatral, sino de nuevas aproximaciones a las artes visuales en la década de los 50 y 60, como “environments” [ambientaciones], “happenings” y arte conceptual”³.

En la Argentina podemos destacar, entre los diversos acercamientos, el estudio de Jorge Glusberg sobre la performance⁴, que se constituyó en un libro de consulta en nuestro país para la definición de este discurso cuya característica principal parece ser la de escurrirse permanentemente de toda posibilidad de definición *de una vez y para siempre*. De todos los rasgos que se agrupan en los diversos acercamientos al surgimiento histórico y al concepto mismo de performance, aquí vamos a interesarnos por uno en particular: aquel que sostiene que en el centro del discurso performático, y en la revolución que significa su surgimiento dentro de las artes visuales, se encuentra *el uso del cuerpo vivo* en la obra, ya que es esta incorporación del cuerpo la que produce una serie de consecuencias que ponen en crisis el discurso visual, y fundamentalmente provocan que ese discurso se entretaja con otros, disolviendo sus categorías específicas y viajando hacia el *cruce de lenguajes*.

El uso del cuerpo se hace particularmente importante en este nuevo discurso, ya que es, en principio, el soporte que permite cruzar lo visual con otros lenguajes, especialmente el lenguaje corporal y con él los rasgos de los diversos discursos artísticos que lo tienen en su centro –las llamadas artes de representación: teatro, danza, mimo, entre otras. Así, Carlson nos dice que:

³ CARLSON, Marvin. “Performance”. En: Anuario Gallego de Estudios Teatrais. Consello da Cultura Galega, 2001. pp. 51-76. Traducción de Alfredo Rosenbaum.

⁴ GLUSBERG, Jorge. El arte de la performance. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.

“Basándose en esta forma de considerar la creación artística, ciertos artistas como Allan Kaprow en los Estados Unidos, Gilbert y George en Inglaterra y Joseph Beuys en Alemania siguieron a Duchamp al extender el interés de crear arte a partir del material de la vida diaria, a menudo mirando el cuerpo humano y sus actividades como potencial materia prima para la exploración artística”⁵.

La utilización del cuerpo vivo como materia de la obra fue en muchos de los casos un nodo fundamental de cuestionar el concepto de representación en la obra. La implicancia de este uso, en principio, fue una provocación a los criterios más fuertes de la disciplina, especialmente en cuanto al carácter efímero del arte (frente a la supuesta inmortalidad de la obra visual) y una oposición muy fuerte al museo y al mercado⁶. Pero al mismo tiempo, los usos del cuerpo que ingresaron al campo de producciones y que derivaron luego en los modos de utilización performática del cuerpo, implicaban también esa fuerte ruptura con la noción de representación. Varias consecuencias surgieron a partir de esta intromisión del cuerpo vivo en la obra.

2

Al presentarse el cuerpo del artista en tanto portador de su propia obra, la *obra misma* adquiere ciertas características por las cuales produce un fuerte deslizamiento hacia otros lenguajes. La obra comienza a hacerse *espectáculo*. Las principales consecuencias de esto son que la obra adquiere un carácter efímero, por un lado, y por el otro, que se produce un fenómeno de co-presencia entre artistas y público. La co-presencia implica necesariamente la participación mínima de dos cuerpos, uno que percibe y otro que es percibido, en un ámbito común y en un tiempo simultáneo. Este rasgo coincide con la definición que para el espectáculo teatral hace Marco de Marinis:

⁵ CARLSON, Op. cit., p. 52.

⁶ Ver en este sentido el artículo de Josette Feral, “¿Qué queda de la performance? Autopsia de una función: el nacimiento de un género”. En: Cuadernos de teatro, No. 9, Teatro y Artes III. Buenos Aires: FFyL, U.B.A., 2001.

“Los espectáculos teatrales son aquellos fenómenos que van a un destinatario colectivo, el público (que está presente físicamente en la recepción), en el momento mismo de su producción (emisión). Insistir sobre la condición de simultaneidad entre producción y comunicación (entre emisión y recepción) significa, para nosotros, poner el acento en el hecho –discriminante y específico– que cada espectáculo teatral (cada singular ocurrencia teatral) constituye un unicum irrepetible...”⁷.

Pero además en la *performance* –y su antecedente inmediato, *el happening*– esta ‘novedad’ de la co-presencia se percibió desde el inicio como un terreno fértil para la provocación. A diferencia de los espectáculos más habituales de teatro y danza, de las llamadas “artes de representación”, en las *performances* el cuerpo del artista no se presentaba en vivo, no se hacía obra para replegarse en representación, en ser-otro, sino que el cuerpo estaba justamente para cuestionar ese concepto. El cuerpo era puro presente, realidad absoluta, *presentación* sin más.

Lo performático, por lo tanto, implica necesariamente un arte de *presentación*. En el arte performático el intérprete no representa (a otro) sino que se presenta (a sí mismo). Esta diferencia es presentada claramente por Marco de Marinis cuando pone al *happening* y la *performance* como ejemplos extremos de espectáculos con el acento en el polo de presentación⁸: se trata de espectáculos que hacen estallar el concepto de representación y junto con él, el concepto de ficción, y donde los intérpretes se presentan desde sus *cuerpos reales* –y no re/presentando el cuerpo de otro ausente.

⁷ DE MARINIS, M. *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Bompiani, 1982. Dentro de los llamados estudios de performance en el ámbito de la Universidad de Nueva York, Richard Schechner postulará la posibilidad de leer desde una perspectiva performática una enorme diversidad de eventos, artísticos o no, donde la co-presencia física de intérpretes y espectadores y sus modos de interrelación ocuparán un lugar central. Cf. SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

⁸. Dice DE MARINIS, Op. cit.: “En el teatro de representación, la puesta en escena, a fuerza de los estatutos convencionales que la fundan, funciona globalmente como sistema semiótico transparente de renvoi y como evento ficticio, pues pudiendo obviamente contener en su interior también elementos presentativos, privados en sí –por lo menos en primera instancia– de estatuto simbólico: acciones reales, objetos verdaderos, etc. Exactamente lo contrario sucede para las ocurrencias teatrales que se ubican en gran parte, o del todo, fuera de los estatutos de la representación. En estos casos, las convenciones productivas del espectáculo sí hacen que eso –aunque, pudiendo contener elementos ficticios que remitan a otro distinto de sí– se ponga generalmente como presencia autorreflexiva y no-ficcional. Y aquí pensamos en ejemplos como el *happening* y la *performance*, o las “acciones parateatrales” de Grotowski”.

Por último, es necesario destacar que la *performance* es un arte de cruce de lenguajes. Carlson apunta en este sentido cuando, al intentar una definición del término *performance*, analiza la relación que históricamente han tenido la *performance* y el teatro, y de qué manera la *performance*, surgida del campo de las artes visuales, ha devenido históricamente como un modo del discurso teatral, aportando una serie de innovaciones:

“Los términos performance y arte de performance siguen siendo populares y válidos para caracterizar una amplia variedad de eventos artísticos con una orientación que sigue siendo algo diferente de la del teatro tradicional, pero la performance ya dejó esencialmente el mundo de las artes visuales y se unió a su forma más tradicional, el teatro. En este proceso adoptó algunas de las características de esa forma, pero el teatro también se benefició de nuevas estrategias, técnica y percepciones absorbidas de este nuevo desafío. Como los dos esfuerzos artísticos se acercaron, se beneficiaron mutuamente y quizás uno de los grandes beneficios para el teatro fue una conciencia creciente de cuánto más amplio e interesante como campo de estudios culturales puede ser el teatro de lo que fue antes que el moderno concepto de performance lo sacara de sus límites intelectuales”⁹.

Sin embargo, Carlson parece quedarse todavía en la separación de los discursos, donde la *performance* debe *ser parte de* las artes visuales, o *ser parte del* teatro. Nosotros preferimos pensar que el punto aquí no se encuentra tanto en la decisión de si la *performance* está *dentro de* un discurso (el visual) o el otro (el teatral). Se trata más bien de pensar que la *performance*, en tanto arte de cruce de lenguajes –un entrecruzamiento entre lo visual, lo corporal, lo sonoro y lo literario–, se encuentra más bien *entre* los discursos, produciendo pliegues que cruzan desde su concepción misma los diversos lenguajes.

Desde esta manera de entender el fenómeno, la de la *performance como un objeto de cruce de lenguajes*, es que fue organizado el ciclo realizado en Expotrastiendas 2007, que analizaremos a continuación.

⁹ CARLSON, Op.cit., p. 75.

3

Expotrastiendas es una de las dos ferias de arte más importantes de Buenos Aires. De realización anual, está organizada por la Asociación Argentina de Galerías de Arte, desde el año 2001. Realizada en el Centro de Exposiciones de la Ciudad de Buenos Aires, un predio de grandes dimensiones, la Feria se organiza fundamentalmente en dos tipos de actividades: por un lado, los *stands*, que son adquiridos y montados por las diversas galerías de arte, marchands, o a veces por colectivos de artistas independientes, y por otro lado, por una serie de actividades culturales que organiza la dirección de la Feria (seminarios, conferencias, proyecciones, presentaciones, concursos, etc.). La primera de estas dos modalidades es la que constituye a Expotrastiendas como una feria o mercado: lisa y llanamente, toda la producción artística está expuesta a fines de su circulación y comercialización. Así expresa su misión desde el sitio Web la misma organización:

“Este gran evento tiene como misión promover y difundir las artes visuales, contribuyendo a que los artistas puedan mostrar su producción en un contexto diferente, que atrae tanto a los coleccionistas y compradores, como también al público en general”¹⁰.

La otra serie de actividades culturales funciona como *apoyatura* de ese mercado, lugar de intercambio y multiplicación de la atracción de la Feria: “Expotrastiendas junto a AAGA realizan diversas acciones culturales, como ser seminarios, concursos, exhibiciones que fomentan y dinamizan el mercado de las artes”¹¹.

Hay que destacar que esta función de las actividades culturales es comprendida así también por el público general, y esta información va a ser muy importante al analizar la reacción de ciertos sectores del público y de algunos expositores durante las presentaciones de las performances que analizaremos.

¹⁰ www.expotrastiendas.com.ar

¹¹ Idem.

Dentro de esta serie de actividades culturales, durante la Edición 2007 de Expotrastiendas, su directora, Pelusa Borthwick, convocó al Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados¹² para que organizara y produjera un Ciclo de *Performance* en el ámbito físico de la Feria. La directora del Posgrado, Graciela Marotta, delegó en mí la curaduría de dicho Ciclo.

Como primera medida, acordamos cuáles serían los espacios posibles de desarrollo de las performances dentro de la Feria, y decidimos darles las siguientes opciones a los participantes: una 'zona' en el *hall* central, los pasillos de la Feria –para posibles *performances* de recorrido–, y una tercera opción, el auditorio, para alguna *performance* que necesitara un ámbito cerrado o aislado del “ruido” (sonoro y visual) habitual en una exposición de estas características. Si pensamos en los términos que propone Richard Schechner para describir el modo general en que una performance se lleva a cabo¹³, con sus tres momentos básicos de *reunión*, *evento caliente* y *dispersión*, un rasgo crucial diferenciaba los dos primeros espacios propuestos de este último. El auditorio, por un lado, planteaba una espacialidad muy cercana a un espectáculo de sala, en donde el público se reúne afuera de él, espera a que las puertas se abran para ingresar, ubicarse en una platea y contemplar desde esa comodidad la performance-espectáculo, para, una vez concluida ésta, aplaudir (o no) y retirarse del salón. El auditorio, además, en términos espaciales, estaba ubicado en un extremo lejano de la Feria, completamente aislado del resto de las actividades. Por otro lado, el *hall* y los pasillos proponían una organización completamente distinta, y se podría afirmar que opuesta a la del auditorio, ya que se trataba aquí de espacios donde el modo de reunión del público y el de dispersión aparecían netamente desmarcados, no codificados, por lo que cada performance tendría que generar su propio modo de organización espacial.

¹² El Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados es dependiente del Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón, del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). El posgrado se especializa en el trabajo e investigación alrededor de toda la producción contemporánea de cruce de lenguajes en el arte.

¹³ SCHECHNER, Op. cit.

Es importante agregar también que estos dos espacios sí poseían una organización espacial muy clara, pero con respecto a la actividad principal de la exposición, es decir, *su condición de mercado de artes*. Desde este punto de vista, estaba claro que el *hall* y los pasillos no estaban des-codificados, sino que estaban codificados para otra función diferente de la de las performances: el *hall* era el lugar de conexión con la calle, donde la gente separaba el adentro y el afuera de la Feria, y los pasillos proponían la permanente circulación ordenada del público con el objetivo de observar la obra en los diversos *stands*.

4

Desde el concepto mencionado arriba que entiende la *performance* como un fenómeno artístico de cruce de lenguajes, como curador del Ciclo tomé la decisión de convocar artistas provenientes de las artes visuales, otros del campo del teatro, otros de la danza, pero todos ellos con “vocación de cruce”, es decir, todos ellos artistas que ya hubieran recorrido, en mayor o menor medida, el arte performático en alguna de sus innumerables formas de presentación.

Frente a esta convocatoria, el primer rasgo llamativo de este ciclo de *performance* fue que ninguno de los artistas o grupos convocados eligiera el espacio del auditorio para el desarrollo de su presentación. Este espacio fue descartado rápidamente por todos, que decidieron realizar sus *performances* en uno de los otros dos espacios, o en diversas combinatorias de ellos, o en espacios no previstos. Podemos adelantar en este punto que esa elección no es fortuita ni irrelevante: frente a un lugar “protegido” como lo era el auditorio, los artistas prefirieron de un modo explícito los espacios que los ponían en conexión directa con el público, y que los *insertaban* de lleno en medio de la Feria.

Una vocación intervencionista surgió, en mayor o menor medida, de un modo más evidente o más sutil, en los doce trabajos presentados. Si el solo hecho de la

elección del espacio implicaba una cierta intervención en la circulación dentro de la Feria, algunos trabajos, desde su accionar, hacían más desafiante el aspecto intervencionista: *Ruptura*, la performance del grupo Alerta Naranja¹⁴, se puede ver como el caso más claro en este sentido. Se presentaba explícitamente como una *intervención*: los pasillos principales de la Feria eran obstruidos con fajas de clausura callejera por los intérpretes, vestidos con mamelucos color naranja y máscaras antigás. Esta simple acción intervenía la Feria con potencia, atacando dos de sus puntos principales de funcionamiento: de una manera abierta, se cortaba la circulación del espacio en su función principal, la de recorrer los *stands*; de un modo más velado, la acción de Alerta Naranja quebraba la frontera entre el adentro y el afuera de la Feria, claramente separados, al superponer una imagen de corte de calle sobre los pasillos internos. Los encargados de los *stands*, casi de inmediato, protestaron frente a la imposibilidad de que el público circulara por sus puestos. En el otro extremo de este eje podemos señalar la performance de Sofía Ballvé¹⁵, *Aparencias*, en la que la artista, situada en el *hall*, sobre una banqueta, decía un extenso relato trasladando la voz de una mujer del sur perteneciente a los pueblos originarios, mientras trabajaba sobre un quietismo corporal que, al asimilarla a lo escultórico, producía efectos siniestros sobre el público en los momentos en que la mirada se movía imperceptiblemente y los alcanzaba.

Otros tres trabajos eligieron la espacialidad del *hall* para desarrollarse, utilizándolo de modos diversos. *Y esta noche qué...?*, de Ernesto Martínez Correa¹⁶, proponía una serie de acciones donde el performer, que sostenía siempre una gran valija, golpeaba puertas invisibles –las diversas aberturas del *hall* hacia

¹⁴ Alerta naranja es un grupo argentino dedicado a la producción de intervenciones urbanas, conformado por María Fernanda Veiga, Lorian Canillas, Silvio Buzzurro, Gabriel Diederle alias Vampi b, y Marcelo Buzzurro.

¹⁵ Ernesto Martínez Correa es un actor e intérprete colombiano, especializado en las técnicas de viewpoints. Actualmente cursa el Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados.

¹⁶ Irma Sousa es artista visual argentina de extensa trayectoria y performer, Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados.

otros espacios–, reclamando por un lugar donde dormir. La acción producía aquí una tensión fuerte para los espectadores: el aspecto presentativo y la apelación directa a algunos de ellos se contraponía a ciertas secuencias de movimiento coreografiadas al extremo, sin dejar al mismo tiempo de ser acciones cotidianas, donde sus calidades eran las que se modificaban. La *performance*, en principio de expansión espacial centrífuga, y con fuertes movimientos percusivos hacia los espectadores, finalmente se iba reconcentrando hasta quedar el intérprete solo en el centro, casi sin movimientos, para abrir la gran valija e introducirse en ella, transformando así su cuerpo en parte de una instalación.

Ese movimiento de la performance hacia la instalación se evidencia también en los otros dos trabajos presentados en el *hall*: pareciera que aquí la instalación se entiende como resultado necesario de una acción –*la performance*–, algo así como un punto fijo, una permanencia, instalada, que perdure más allá del momento efímero de su realización: una cierta recuperación del canon visual. Así, en *Verde*, Irma Sousa, con un grupo de *performers*, desarrolla una acción donde las cuestiones de la ecología son recicladas a través de una secuencia con globos verdes, cruzados con el mundo de la infancia en intertextualidad con *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Desarrolladas a la manera de un ritual, las acciones se desplegaban alrededor de un círculo que progresivamente fue convocando a los espectadores a su alrededor. En el momento preciso en que Sousa hace un “recitado” del texto de Carroll, en el punto máximo de contacto con la infancia y en la carga simbólica de inocencia que ella porta, el resto de los performers pinchan los globos verdes ubicados prolijamente en el círculo, haciéndolos explotar con gran estruendo y provocando un desajuste perceptivo y una perplejidad muy potente en quienes se habían convocado alrededor del ritual “inocente”. Los objetos quedan instalados en ese círculo, pero desvirtuados con respecto a su estado de plenitud: así, la instalación es una *instalación de restos, de ruinas*, con lo que el mensaje ecológico resurge de una manera contundente.

En *Reconstrucción*, de Viviana González Méndez¹⁷, el objetivo de la *performance* es el de hacer un acto de reconstrucción simbólica en el que intenta pensar en la dinámica de generación y destrucción del espacio urbano, en este caso simbolizado en la casa, frente a la idea de un organismo (el cuerpo vivo) que necesita regenerarse constantemente. En palabras de la artista: “El acto que será presentado en vivo parte de una necesidad de restitución, de ver en los escombros (en la muerte) alguna posibilidad de construcción, de habitabilidad (de vida); la idea es llamar la atención al hecho de que la ciudad como producto humano es espejo de nuestra misma dinámica cíclica de vida y muerte”¹⁸. Así, la intérprete entra arrastrando un carrito que tiene sobre él una bolsa muy grande. Al llegar al centro del *hall*, la bolsa es transformada en un receptáculo dentro del cual la artista se introduce y cierra herméticamente. A partir de ahí, cuerpo y objeto indiferenciados, el carro se mueve hasta llegar cerca de uno de los pasillos de la Feria. Luego de una serie de movimientos del cuerpo dentro de la bolsa, asoma un brazo con un trozo de escombros. De la bolsa, el brazo va sacando escombros y casitas en miniatura que coloca sobre el suelo, re-construyendo una ciudad mínima. Finalmente la performer sale de la bolsa, y se retira por uno de los pasillos de la Feria. Recorre los pasillos con su carro a cuestas, repartiendo entre el público trozos de casas diminutas, o simplemente escombros.

228

Es de notar que en este último trabajo ya se plantea un avance intervencionista, si bien muy sutil, de “tomar el espacio”, por una parte, al dejar la instalación-huella en uno de los pasillos, lugar de tránsito, y por otro, al recorrer la artista los pasillos de la Expotrastiendas, entregando los “souvenirs” tanto a quienes presenciaron la *performance*, como a quienes no la habían presenciado, y para quienes ese objeto no tenía carga de significación alguna.

¹⁷ Viviana González Méndez es una artista colombiana, Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados.

¹⁸ Texto enviado al curador cuando presentó su proyecto de *performance*.

6

Este avance sobre los pasillos de la Feria tuvo su punto de máxima realización en *Anunciación*, que, junto a una gran cantidad de intérpretes, llevaron a cabo Ita Scaramuzza y Guillermo Tassara¹⁹. En una *performance* de recorrido, cinco grupos de intérpretes (organizados en dúos, tríos y cuartetos) arrastraban por todos los pasillos de la Feria quince cochecitos de bebé, arrumbados. La performance reproducía los recorridos del público, pero a velocidades distintas, con calidades de movimiento modificadas, con vestuarios exacerbados o cambiados de contexto –por ejemplo, vestidos con batas de baño, o kimonos, o trajes deportivos–, con lo que un trabajo del que podría pensarse que no buscaba relación con el público, trabajaba de un modo claramente *paródico* en relación a él: los intérpretes realizaban las mismas acciones del público en la feria, recorrer los pasillos-detenerse-volver a recorrer los pasillos, pero producían una marcada distancia crítica²⁰ a través de los virajes señalados, por un lado, y por otro, al hacer evidentes esas acciones del público como un ritual de repeticiones *vacío de sentido*. Es que justamente el punto más crítico de *Anunciación* en tanto “performance-intervención” se producía allí, al mostrar la dificultad de construir sentidos o de rescatar sentidos dentro de la Feria, produciendo más bien perplejidad. En este caso también diversos textos de Carroll, esta vez de *Alicia a través del espejo* –que vuelve sobre la cuestión de lo doble distorsionado, de la repetición con diferencia que la parodia implica–, sirvieron como elemento de permanente apertura y fuga de la posibilidad de construcción de un sentido único.

¹⁹ Ita Scaramuzza y Guillermo Tassara son argentinos y proceden del teatro. Ita Scaramuzza tiene una larga trayectoria como intérprete y directora de teatro, con un fuerte aspecto experimental; además, desarrolla trabajos en teatro-danza.

²⁰ A partir del formalismo ruso, el concepto de parodia ha sido estudiado a lo largo del siglo XX en muchas ocasiones. Todas las reflexiones acerca de la parodia coinciden en que es un discurso doble o bitextual, y que se caracteriza por la distancia crítica entre el discurso parodiante y el parodiado. El trabajo más exhaustivo sobre parodia es el de Linda Hutcheon: *Una teoría de la parodia*. Río de Janeiro, Ediciones 70, 1985.

En *Tríada*, de Julieta Casado²¹, Agostina Russo y Lucia Snitcofski, el carácter intervencionista del trabajo se manifiesta de un modo desembozado: si en la última parte de *Reconstrucción* veíamos cómo la artista recorría la Feria conectándose con el público a través de la entrega de un *souvenir*-escombro, aquí el modo de conexión es a través de la violencia en el modo de decir: las mujeres ya no *recorren* los pasillos de Expotrastiendas, sino que *corren* desesperadamente por ellos, entre el público, interpelándolo a grito pelado con la pregunta “¿lobo estás?”. Eso recibía el público que deambulaba por los pasillos, un efecto de pura violencia. Sin embargo, la *performance*, para quienes se habían reunido alrededor de una pequeña tarima en el *hall*, consistía más bien en ver a tres mujeres, una tríada, que, de a una por vez, y ayudada por las otras dos, realizaban acciones pequeñas con objetos, que obedecían a los modelos de preparación de la “belleza femenina” –afeitarse las axilas, maquillarse cuidadosamente, vestirse para una ocasión especial. Quienes se habían reunido en el *hall*, si permanecían allí, sólo percibían los gritos de los pasillos en su aspecto sonoro. Es decir que se trataba de una *performance* en dos partes, donde se mostraban dos aspectos opuestos (¿pero complementarios?) de lo que la sociedad entiende como ‘lo femenino’: una disyunción entre coquetería tortuosa e histeria violenta. Se trataba a las claras de una *performance* de género, con un marcado carácter feminista, que culminaba comunicando netamente un mensaje en este sentido: al final, una de las tres intérpretes se vestía de novia, y las otras dos la seguían por la feria como un cortejo, arrojando tarjetitas alusivas en contra de la prohibición del aborto en la Argentina. El uso del pasillo, el aspecto más explícitamente intervencionista, estaba en función de socavar la direccionalidad de las acciones en el *hall*.

También situada en el pasillo de acceso, una hilera de cinco mujeres vestidas íntegramente de negro, las Muñecas Clínicas²², realizaron una *performance-intervención* donde la cuestión del género era un aspecto central y excluyente.

²¹ Julieta Casado es actriz y performer argentina. Ha participado en numerosas acciones y performance, así como en espectáculos de teatro experimental.

²² Muñecas Clínicas es un grupo argentino de performance, conformado por Carina Ferrari, Julieta Casado, Silvana Castro, Lourdes Dunan y Celeste Sánchez Saenz de Tejada. Entienden siempre su trabajo performático como un modo de intervención ideológica del espacio donde la performance se realiza.

Primero cruzadas de brazos, miraban desafiantes al público al que le dificultaban el paso al modo de una barrera humana, después, al escucharse una canción de Miguel Bosé, entregaban cámaras de fotos al público, y posando para ellos, reproduciendo los modos de las modelos de revistas, exagerando esos rasgos y portando diferentes elementos de limpieza del hogar, lograban efectivamente ser fotografiadas por el público, poniéndose en contacto de un modo festivo que *rozaba lo satírico*²³. Esta complicidad con el público proponía una vuelta de tuerca importante dentro de la tradición de performances feministas, que no analizaremos aquí, ya que se trata ahora de señalar los aspectos intervencionistas de los trabajos. La *performance* concluía cuando las Muñecas arrojaban fotografías al público.

7

Casi sobre el comienzo del Ciclo, cuatro performers propusieron realizar sus trabajos en un lugar no previsto para tal efecto. Se trataba de la confitería de Expotrastiendas, un espacio que se proponía como lugar de *relax* y de descanso dentro de la Feria, y que tenía a la vez organizada una serie de actividades, especialmente musicales, sobre una tarima pequeña montada a tal efecto. En la performance de Guadalupe Neves²⁴, *La huella*, la artista instaló una escalera de pintor en medio de la confitería, por la que subía y bajaba mientras se iba poniendo capa sobre capa de ropa. Al llegar abajo abría un paraguas agujereado y se iba reptando hasta salir de la confitería, dejando al público en un estado de zozobra.

Tanto en la performance *Reino-Sujeción*, de Mariaugusta Vintimilla²⁵, como en *Degustados*, de Adriana Sangiao y Verónica Nóbile²⁶, situar las acciones en la

²³ Para un acercamiento al concepto de sátira y a sus diferencias con lo paródico, Cf. HUTCHEON, Op. cit.

²⁴ Guadalupe Neves, argentina, artista visual, posee una larga trayectoria como performer, desde su participación en el grupo Almarmada, hasta sus trabajos individuales en la actualidad.

²⁵ Mariaugusta Vintimilla es una artista performática ecuatoriana.

²⁶ Adriana Sangiao y Verónica Nóbile son artistas visuales argentinas, dedicadas a la realización de eventos y performance

confitería producía un rozamiento muy interesante ya que eran *performances* que trabajaban alrededor de la cuestión de la comida. Vintimilla presentaba unas tortas de crema muy atractivas sobre una mesa y una serie de insectos comestibles, de mazapán. Durante la acción, la intérprete introducía con cada vez mayor ímpetu sus manos en la crema de las tortas para terminar untándosela sobre el cuerpo, siempre sonriendo. En la *performance* de Sangiao y Nóbile, los trabajos de las artistas se complementaban: si Sangiao proponía esculturas comestibles a través de la réplica de esculturas famosas hechas como tortas, Nóbile planteaba objetos de aspecto apetitoso pero hechos con materiales industriales, es decir, imposibles de deglutir. En estos trabajos, el carácter risueño y hasta *naïf* de las propuestas se hizo intenso y creó fuertes tensiones en relación con el espacio de realización, ya que la gente que administraba la confitería se quejó porque esos trabajos modificaban tanto la circulación del público como el consumo en la confitería. Es decir que en el contexto en que se realizaron, los trabajos adoptaron una carga crítica que no tenían en su constitución primera.

8

El cierre del Ciclo de *Performances* estuvo a cargo del Teatro Sanitario de Operaciones²⁷, que realizó un trabajo titulado paradójicamente *Sin título*. Si bien podría decirse que la acción se situaba en el *hall*, en realidad se desplazaba desde uno de los extremos donde el *hall* comunica con los pasillos de un ala de la Feria, obturándolo, hacia el otro extremo, donde el *hall* se comunica con el ala más extensa. También, como en *Tríada*, se podría aquí hablar de una performance en dos partes, al menos desde su aspecto de organización espacial y desde los modos de relación con el público: en la primera parte, luego de conformar un espacio circular a través de cierta cercanía corporal amenazante, tres *performers*, dos varones y una mujer, vestidos con trajes formales, eran

²⁷ Comandado por Quique López y Jackie Miller, el Teatro Sanitario de Operaciones (Pato Turchi, Mariela Van der Horst, Damian Marecos, Esteban Marecos, Federico Guerra, Gonzalo Llanes) es uno de los grupos de espectáculos performáticos más destacados de la Argentina, desde 1996, año de su formación.

colocados, con los ojos vendados, en medio de ese espacio por otros, que, tijeras en mano, comenzaban a cortarles la ropa en tiras. A continuación invitaban al público a plegarse a esa acción, y seguían cortando hasta dejar a los tres intérpretes desnudos. En lo que puede verse como una segunda parte, los intérpretes, desnudos y temblorosos, comenzaban a desplazarse rompiendo el círculo de público y cruzando hacia el otro extremo, cuerpos necesitados y presentes, cuerpos reales comenzando a circular por los pasillos, frente a la incomodidad creciente de los cuerpos reales del público, que puede tolerar y apreciar desnudos *representados*, pero que se hace poco tolerante frente a un cuerpo real, *presentado* en la *performance*. Ante lo inesperado, ante esa presencia cuerpo a cuerpo, un pequeño escándalo no previsto se suscitó, a punto tal que los organizadores de la Feria vinieran a pedir que suspendiéramos el trabajo: la cuestión del cuerpo que se presenta desnudo marcó, sobre el final del Ciclo, un límite de tolerancia de la pluralidad y la diferencia, a pesar de lo expresado en la presentación por la organización de Expotrastiendas:

Expotrastiendas cumple y consolida año a año sus objetivos de ser la feria de arte representativa, por excelencia, de todas las generaciones de artistas, y de ser pluralista en estilos y tendencias. También el de ser federativa y poseer prestigio y el de ser abierta, inclusiva y original²⁸.

Nicolás Bourriaud²⁹ cuestiona la crítica que se acerca a las producciones de arte contemporáneas con criterios de análisis de épocas anteriores –la modernidad de los sesenta–, en lugar de prestar atención a las preguntas que los artistas se hacen en la actualidad. Podríamos agregar que se hace importante pensar también que esas preguntas o preocupaciones son diferentes según la posición del país o región (es decir, la posición cultural relativa) en la que se encuentran esos artistas. No serán las mismas preocupaciones las de los artistas de países centrales que las de los países periféricos, como en este caso la Argentina. Si

²⁸ www.expotrastiendas.com.ar

²⁹ BOURRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

en los setenta los *performers* proponían en sus trabajos una fuerte crítica al mercado, lo que estos artistas quieren cuestionar no es tanto el mercado en sí, en tanto sistema de mercantilización del arte, sino que la crítica se dirige más bien hacia aspectos anquilosados de nuestra sociedad (el lugar de la mujer, el lugar del espectador, el lugar del cuerpo y sus relaciones con el sentido único). Por otra parte, estos artistas ya no buscan necesariamente, en relación con el mercado, o con la Feria como mercado, moverse por canales alternativos. Es en realidad al revés: se busca participar, estar *dentro de* lo institucional –dentro de Expotrastiendas, dentro de un ciclo organizado institucionalmente–, y desde allí cuestionar los aspectos sociales que se consideran esclerosados.

Lo cierto es que, en sus distintas etapas históricas y en el presente, la *performance*, en tanto arte de cruce, sigue siendo un arte de provocación. Pareciera que todo objeto artístico de cruce de lenguajes sostuviera, por el solo hecho de su constitución, una provocación en mayor o menor medida. Esto se debe fundamentalmente al todavía fuerte arraigo de la idea de “disciplina” en cada uno de los discursos artísticos, y en los discursos meta que los sostienen. Lo que se hace especialmente crítico en el terreno de las disciplinas artísticas, donde la necesidad de generar definiciones “de una vez y para siempre” parece coartar todo el poder movilizador del arte, encapsularlo en una clasificación binaria, del tipo “es-no es”, “está adentro-está afuera”, pertenece al discurso o se aparta. Como expresa claramente Michael Foucault sobre estos mecanismos de encasillamiento: “En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad”³⁰.

El arte de la *performance*, en tanto arte de cruce, es provocativa desde el quiebre con el concepto de *representación*, desde la *presentación* de los cuerpos reales, tanto frente al discurso visual como a los discursos tradicionales del espectáculo.

³⁰ FOUCAULT, Michael. *El orden del discurso*. 4ª ed. Buenos Aires: Tusquets, 1992. p.11.

Bibliografía

BOURRIAUD, Nicolás. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

CARLSON, Marvin. (2001). Performance". En: *Anuario Gallego de Estudios Teatrais*. Consello da Cultura Galega. pp. 51-76. Traducción de Alfredo Rosenbaum.

DE MARINIS, M. (1982). *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano, Bompiani.

FERAL, Josette. (2001). *¿Qué queda de la performance? Autopsia de una función: el nacimiento de un género*. En: *Cuadernos de teatro*, No. 9, Teatro y Artes III. Buenos Aires: FFyL, U.B.A.

FOUCAULT, Michael. (1992). *El orden del discurso*. 4ª ed. Buenos Aires: Tusquets.

GLUSBERG, Jorge. (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

GOLDBERG, Roselee. (1996). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.

HUTCHEON, Linda. (1985). *Una teoría de la parodia*. Río de Janeiro: Ediciones 70.

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