

Narrativas Contemporáneas en Instalaciones Artísticas y Performances: Identidad, Espacio y Cuerpo.

Alejandro Bialakowsky

alebiala_25@hotmail.com

Estudiante de Sociología, UBA.

Becario Estímulo Ubacyt – Instituto de Investigaciones Gino Germani

Mesa 12: “La institución imaginaria de la sociedad. Imaginario social, identidades y cultura.”

“Se ha hablado tanto de su producción, ¿no sería hora de hablar de la seducción del espacio?”

Jean Baudrillard

El concepto de contemporaneidad no es ajeno a las vicisitudes de todo concepto, de toda palabra, de todo discurso. No escapa a su permanente metonimia de significante tras significante, ni a la imposibilidad de delimitarlo sin dar cuenta de los universos, géneros, flexiones, pliegues del discurso del que es parte y que, además de ser redefinido permanentemente, es infinito.

Sin embargo, aunque el discurso es imposible, no somos más que discurso. El *cogito* se transforma en dos movimientos: a) no es el pensar sino el discursar la experiencia inmediata; b) el yo se disuelve: el yo habla pero no discursa (discursa el ello, discursa el discurso, el sistema, etcétera) aunque de algún modo se intersecta con esa experiencia, incluso como mero efecto o función, como interiorización, “como discurso interno”. Sin embargo, discursar implica sino una acción una operación, una *poiesis*, que presupone al menos una temporalidad –en la que se desarrolla- y una espacialidad –en la que se expande-.

Contemporaneidad remite entonces a la frustración misma del discurso, un tiempo limitado, un espacio limitado. Pero remite a su misma existencia.

Que toda producción simbólica, semiótica esté frustrada, fallada, no resulta decepcionante sino más bien alentador. Pero no por ello debemos caer en dos típicas reflexiones: que en la falla –la marca, la iterabilidad- encontramos la salvación, la escapatoria. Ni tampoco suponer una trascendencia del discurso en tanto forma universal –la falla, el objet petit a, la sutura-.

Entonces podemos pensar que la contemporaneidad encuentra algún asidero en las formas que circulan los discursos, que producen una temporalidad y una espacialidad, y en su grado más conclusivo, corporizan, dan existencia a una corporalidad, que es el sujeto de la experiencia: discurso interno y sensibilidad. Aunque no podemos señalar “una” contemporaneidad, sino al menos una pluralidad de ellas. La que nos interesa centralmente es la que se interroga acerca de las posibilidades, potencialidades, de la mutación de las formas de la misma.

El discurso presenta asimismo agujeros, límites, negaciones, que son parte de él. No son conducentes todas las derivaciones que intentan explicar el discurso por ese espacio: ya sea el cuerpo –acción, sensibilidad, goce, poder-, ya sea la naturaleza –la relación discontinua entre discurso y naturaleza-. No hay un afuera del sentido, y no hay sentido por fuera del discurso. Las fuerzas, el mero contacto sin mediación prescinde de que la posibilidad de la diferencia, y de la identidad, del contacto, es discursiva. El más allá del discurso, es siempre un más acá del discurso. No implica esto que la reflexión sobre lo que pone en peligro al discurso, básicamente sus otros, el cuerpo –como abyección, como violencia, como práctica- y la contingencia, no sea central, sino que intenta enmarcarla como problema de la misma discursividad, en lo que podemos denominar como acontecimiento, quiebre al interior, re-configuración adentro/afuera.

La posmodernidad, que se trata de nuestra contemporaneidad contemporánea, se ve arrastrada por múltiples tensiones. Por un lado, la disolución del discurso como juego de

diferencias, como estructura o sistema, por el otro la disolución del yo –entendido como conciencia, sí mismo, etcétera-. Se esfuerza en la recuperación de lo otro del discurso, de sus ajenidades, heterogeneidades antes nombradas: el cuerpo y lo azaroso. Sin embargo, ¿y no caemos una vez más en posicionarnos en el momento de la comprensión de la comprensión?, estas recuperaciones tienden a trazar dos operaciones del discurso: lo arbitrario, la irrupción del cuerpo. El discurso en su operación más certera es la naturaleza, lo fijo, lo objetual. Sin embargo, es cuando lo objetual, lo que es inscripto como tal, invade las operaciones de lo arbitrario y de lo corporal, que el discurso no puede sostenerse a sí mismo y se quiebra. La Ley –como discurso consumado, saturado- y el cuerpo son heterogéneos, pero son posibles en tanto un existente mundo objetual que se contiene a sí mismo.

El lenguaje no es el discurso, pero es su condición de posibilidad. El signo, volvemos a los juegos entre posibilidad e imposibilidad, tanto sea el fonético como el formal, es condición de que las operaciones, que incluso lo erosionan, emerjan. (qué difícil es encontrar signos que suavicen lo que de por sí se encuentra en contradicción consigo mismo).

La posmodernidad se muestra atrapada en mirar el mirarse propio de la modernidad, pero radicalizado al volver toda mirada discurso. Porque quizás la incisión más importante no sea más que la imposibilidad del discurso que se topa consigo mismo (con su arbitrariedad y con el cuerpo). Aquello que roza los límites de la mudez.

La sociología, al dividir las sociedades en dos tipos, la comunidad pre-moderna y la sociedad moderna, señala una clave difícil de evadir. La diferencia entre discursividades formuladas en tanto co-presencias, y formuladas como ausencia/presencia. La escritura es el problema liminar. La mercancía, la racionalización, la diferenciación funcional remiten siempre, circulan, en rededor de esto. ¿Qué nuevas formas de discursividad

posibilitan algo aún más novedoso? Es la mudez lo que avecina, o es la proliferación incontinente, o la re-semantización del discurso en imagen –en superficie hueca-. Ni uno ni lo otro quizás. La indagación en la que intento inscribirme es esta.

El derrotero que recorre los marcos de sentido de nuestro presente hace frente de manera insistente, sintomática, a la pregunta sobre la identidad (Arfuch, 2002a; Arfuch, 2002c; Laclau, 1996; Žižek, 2002). El arte de nuestro tiempo, en tanto trama simbólica que contribuye a trazar “mapas de sentido”, se ubica por su constante “puesta en escena” de dicha cuestión, en un lugar de gran relevancia para el estudio sobre la conformación, dislocamiento, continuidad y discontinuidad de las identidades. Por ende, el análisis de las tramas narrativas de las artes visuales y experimentales, particularmente las Instalaciones y *Performances* en la Ciudad de Buenos Aires durante el año 2005 -el recorte elegido- se desarrolla, en nuestro caso, dentro de las problemáticas de la identidad contemporánea.

En el año 2005, la Argentina se encuentra en una situación bastante diferente de lo que había sido tres años antes. Este proceso, en términos político-sociales -que aún en pleno desarrollo es difícil de conceptuar ni es este el lugar para hacerlo-, se vio signado por una des-movilización social, o al menos un debilitamiento de la efervescencia política, en parte disgregada, en parte estableciéndose por caminos más tradicionales. En relación con el arte argentino, lo ocurrido es importante. Muchos artistas, y en especial colectivos de artistas, fueron parte productora, al mismo tiempo que se producían a sí mismos, del movimiento político de principio de la presente década (Longoni, 2005). Durante el año 2005, dicho proceso de debilitamiento se siguió consolidando. Los colectivos de artistas se vieron, por tanto, resagados, e incluso muchos de ellos no realizaron actividades significativas en el año (el GAC, Etcétera, el fracaso del proyecto

“Cojamos Buenos Aires”, entre otros). Por el contrario, un despliegue de espacios y producciones múltiples, variadas, e inasibles para un solo investigador –por su cantidad y velocidad de exposición- se dieron lugar en una corriente que integraba de manera disímil mucho de lo sedimentado en los años anteriores (desde finales de los años ‘90). Con respecto a nuestro trabajo de investigación, que esta ponencia intenta reflejar, lo anterior implica dos consecuencias: una, un abordaje centrado en espacios de exposición en detrimento de un análisis de colectivos de artistas –aunque también han sido tenidos en cuenta en el corpus -; dos, la selección de producciones no es, ni pretende ser “representativa”, ni abarcar todo lo ocurrido, sino hilvanar un análisis socio-semiótico del arte argentino a partir de determinados ejes conceptuales.

Asimismo, hemos optado de manera exploratoria para el análisis, dos niveles a poner en juego. Por un lado, la importancia del cuerpo y la espacialidad en las producciones de instalación y *performance*. Por el otro, la relación entre estas dos dimensiones con la cuestión de la identidad contemporánea. El despliegue de estas problemáticas atraviesa en su totalidad el transcurso de nuestro estudio sobre las producciones artísticas¹.

En principio, para poder aproximarnos a lo explicitado párrafos anteriores, requerimos trazar algunas precisiones teóricas sobre el arte contemporáneo.

El arte de instalación resulta un concepto complejo de abordar. Su nominación es desde el comienzo ambigua. No hace referencia a un soporte en particular, sino contrariamente despliega lo que ya era un rasgo característico de los movimientos de vanguardia de principios de siglo XX “... [que] han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas.” (Bürguer, 1997:56). A su vez, se caracteriza por la conjunción de los más divergentes elementos entre los cuales los *ready made*

¹ Utilizamos la expresión “producciones artísticas” en lugar de “obras” ya que resulta más pertinente para el arte contemporáneo y sobre todo para las instalaciones y las *performances* (Bürguer, 1997; Foster, 2001).

suelen ocupar un lugar central. Se conjugan, por tanto, clásicas características de la "vanguardia histórica" que desplazan a las obras hacia la nominación de "inorgánicas". "Los momentos concretos de la obra de vanguardia tienen en cambio, un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra. En la obra de vanguardia sólo puede hablarse en sentido restringido de 'totalidad de la obra' como suma de la totalidad de los posibles sentidos". (Bürguer, 1997:136). La instalación se perfila así dentro del vago conjunto de "neo-vanguardia" y de "pos-vanguardia"². Así también las *performances*, no son ajenas a estas descripciones. Incluso puede percibirse lo difuso entre las dos, ya que muchas veces instalaciones al introducir el video arte, incorporan una dimensión de *performance*, mientras que otras tantas veces las *performances* intervienen los espacios donde desarrollarán la "acción" a modo de una instalación. Sin embargo, el punto de quiebre –siempre gris y matizado- es la incorporación en la *performance* de una o más corporalidades actuantes que dan lugar a una experiencia que se presupone singular y efímera (aunque posiblemente registrada). Ya en los *happenings* dadaístas se podía observar como, aunque también presente en el "arte de vanguardia" en general, esta corporalidad actuante –y aquí un punto fundamental de divergencia con lo teatral- no tiene como soporte discursivo un guión, ni un ensayo, ni siquiera se trata de una técnica de improvisación, sino que se mueve en los intersticios del sentido, más bien en los pliegues del sin-sentido, hacia la experiencia del *shock* (Schechner, 2000).

Las teorizaciones de la sociología clásica (Durkheim, 1973; Weber, 1987 ;Simmel, 1989) y la filosofía moderna (Kant, 2005) comprendían al arte moderno como ámbito autónomo en donde el sujeto podía expandirse más que en ningún otro del mundo

² Ambos términos no son muy satisfactorios. Sin embargo podríamos relacionar la "neo-vanguardia" con los movimientos de los años '60 y '70 y dejar para los últimos veinticinco años la nominación de "pos-vanguardia".

social: la primacía del gusto, de las pasiones, de la expresión. El arte era pensado como otra faceta, conflictiva y complementaria, del proceso de racionalización creciente y de subjetivación concienzialista, ascética, y disciplinaria. El arte de la "vanguardia histórica" puso en cuestión esta concepción. Sus producciones rechazaban a un artista entendido como un sujeto-expresivo y a un observador contemplativo guiado por su gusto individual. La disolución del "aura" (Benjamin, 1973) cobraba sentido en tanto disolución de una oposición que reproducía las formas de la subjetividad moderna.

A partir del fracaso de los proyectos vanguardistas –por el fracaso de la revolución social dentro de la cual inscribían su proyecto, o por su triunfo, y contrariamente a lo pensado, su represión como en el caso de la revolución rusa y el constructivismo- la "neo-vanguardia" implicó, luego de un impasse de varias décadas, que dichos proyectos fueran retomados, aunque de manera más ambigua –incluso irónica- con respecto a la transformación social y, sobre todo, en gran parte disuelta la operación desestructurante de sus intervenciones y torsiones discursivas como rupturas radicales. En términos de Foster (2001), se trata del pasaje de la crítica por la convencionalidad (los límites propios de la producción artística) a la crítica institucional del arte –minimalismo, pop, etcétera-.

Es en este contexto que se intersecta la denominada "pos-vanguardia" (Perniola, 2002). No porque se encuentre más allá de la vanguardia, sino porque implica la manera en qué las diferentes, múltiples, yuxtapuestas y contradictorias formas del arte contemporáneo elaboran, ya no en clave de retorno, como en los años '60, de la "ruptura" de principios de siglo (Foster 2001) –o lo que en cierto punto ocurrió en la argentina con la apertura democrática de los años '80 (López Anaya, 2005)-, de manera compleja un legado que se presentaba tan ambivalente como inevitable (el legado de la vanguardia y la neo-vanguardia). Justamente la "pos-vanguardia", se desarrolla intensamente sobre la

imposibilidad de un presente abstracto, desplazándose hacia una producción narrativa que incorpora la construcción histórica heterogénea de la que es parte.

Dentro de este marco conceptual, nuestro análisis vira hacia los dos niveles planteados para abordar la relación entre identidad y producciones artísticas: el problema del espacio y el cuerpo.

Las perspectivas se proyectan en diferentes líneas. En primer lugar, el abandono de una comprensión del espacio como categoría trascendental, como *res extensa*, medible. M. Heidegger (1994; 2003) aclara: "El mundo circundante no se dispone en un espacio previamente dado, sino que su específica mundanidad articula en su significatividad el plexo de conformidad de una correspondiente totalidad de sitios señalados por "el ver en torno". El mundo del caso descubre siempre la espacialidad del espacio inherente a él. El permitir que algo 'a la mano' haga frente en su espacio circunmundano sólo resulta ónticamente posible porque el 'ser ahí' mismo es espacial por lo que respecta a su ser en el mundo" (Heidegger 2003:119). Es decir, hay un problema ontológico en el espacio, que se encarna en la pregunta existencial del "ser ahí", no un problema óntico de orden perceptivo. Las obras de instalación y performance despliegan y trabajan, a partir de diferentes prácticas y estrategias, esta dimensión de espacio.

Por el otro lado, son aportes multidisciplinarios los requeridos para el acercamiento hacia la "corporalidad". Abandonando el esencialismo biológico, varios autores son puestos en "diálogo": J. Lacan, y las lecturas de S. Žižek, J. Kristeva, J. Baudrillard, entre otros. El cuerpo emerge como punto nodal de entrecruzamiento de las narrativas identitarias, en su ambivalencia entre la ipseidad y la mismidad (Ricouer, 1996), entre lo divergente, lo mutable y lo que se conserva a lo largo del tiempo: la apertura relacional hacia diversos posicionamientos sin perder de vista el anclaje del

autorreconocimiento. La corporalidad se presenta, por tanto, como un campo plagado de tensiones, y en tanto objeto privilegiado dentro de la dimensión espacial, requiere de nuestra especial atención como enclave a través del cual es posible seguir el derrotero de las mencionadas temáticas (Albrecht, 1981).

Mencionábamos al inicio de este escrito la importancia que en los devenires semiótico-discursivos de las artes contemporáneas ocupan los problemas auto-biográficos, históricos, identitarios. Específicamente el "retorno" de estas cuestiones se entreteje a partir del trabajo sobre su propia imposibilidad (Robin, 1996): su fragmentación, su conciente ficcionalización, su perforación por la palabra del otro. Para su abordaje analítico, trazamos dos campos: las producciones ancladas en elementos historiográficos y las producciones auto-biográficas. No significa esto que consideremos que son dos partes escindidas del acontecer (ni subjetivo ni histórico), sino que a modo de facilitar el trabajo sobre el corpus según el énfasis puesto por la intervención artística, nos permite una mayor profundización.

Con respecto al primer grupo, la instalación *Voces de la Tempestad. El hundimiento del Belgrano: la redención en el Atlántico Sur*, de A. Groisman es singularmente interesante. Expuesta en el C. C. Recoleta, estaba compuesta por tres diferentes objetos: fotos blanco y negro de olas tormentosas y horizontes neblinosos del mar del Atlántico Sur tomadas por la misma artista en una expedición al lugar del hundimiento del barco de guerra argentino; cartas de algunos de los tripulantes escritas previamente a la catástrofe a sus allegados; una balsa inflable de salvataje, igual a las utilizadas en aquel momento, en la cual el visitante podía ingresar y, al mismo tiempo que escuchaba un audio con relatos de los sobrevivientes, estar dentro del mismo espacio –la balsa se cerraba- que habían estado los que lograron escapar. Tres intervenciones, tres registros

—en su doble sentido: registro histórico y sus diferentes dimensiones: la imagen, la escritura, la voz—. Hay, pues, en la producción dos corrientes que se enlazan. Por un lado, empujar al que recorre la sala a una experiencia de la otredad: de los que estuvieron allí. Leer sus pensamientos íntimos, atraparse en la violencia del mar que tuvieron como espacio propio (en su navegación, en su lucha por sobrevivir, en su muerte), hundirse en ese entorno, en ese paraje (Heidegger, 2003), instalarse en la misma balsa rodeada del mar fotografiado y escuchar las vivencias, la palabra del otro en sus narraciones más descarnadas.³ Pero por el otro, este empujar, esta fuerza de la producción, radica en los espacios vacíos, en la irrupción de ausencias. Una narración no solo de la ausencia (la muerte, la memoria de la guerra, el barco hundido) sino tejida por ausencias: un mar desierto y fantasmal; cartas signadas por la imposibilidad de su llegada (Derrida, 1986); voces que se disuelven en la soledad de una balsa vacía. ¿Cuáles son las experiencias de esta instalación? La ambivalencia, la indecibilidad. El cuerpo se va produciendo, afectando, en las espacialidades que traspasa, en los entornos, en las corrientes discursivas de *lettres* que lo atraviesan, en las contorsiones para entrar y amoldarse a la voz fantasmática de la balsa. Experiencias de una identidad imposible (la de un sobreviviente, la de un visitante a la galería), de una memoria imposible, que destella en su retorno fallido pero por eso mismo ex-sistente (E. Laclau, 1996; S. Žižek, 1992; L. Arfuch, 2002a; Arfuch, 2002c).

No podemos aquí continuar este análisis pormenorizado de otras obras, sin embargo debemos señalar que en producciones tales como *Tertulia*, una *performance* de N.

Varchausky y E. Molinari realizada en el Cementerio de la Recoleta en el marco del *V Festival Internacional de Buenos Aires/ Teatro/ Danza/ Música y Artes Visuales*

³ “Esta muestra intenta narrar las 36 horas que atravesaron los sobrevivientes desde el momento del ataque. Busca transmitir la fuerza del impacto, el abandono del buque, la náusea que provoca la tempestad, el duelo, la incertidumbre de la desorientación. Para mí, la cautivante seducción del mar, el alucinante magnetismo de estas aguas omnipotentes, y la influencia que ejercía sobre los seres humanos, se convirtieron en la última palabra de esta historia. “Aquí son los dioses los que deciden lo que comienza y lo que termina” dijo el jefe de la expedición. Y así es” (Groisman, 2005)

(FIBA), se alcanzan a develar aspectos sincrónicos. Un espacio intervenido -en este caso el Cementerio de la Recoleta de noche con la iluminación de pequeños y escasos faroles rojos-, como paraje, entorno que absorbe y se absorbe, hunde y pone en peligro un cuerpo al mismo tiempo que asecha a una identidad y una memoria "en conflicto": la historia argentina y sus muertos -algunos enterrados allí- con los más diversos elementos: fotografías, grabaciones, declamaciones públicas, interacciones entre los visitantes caminando a tientas con un mapa ficticio, etcétera (cfr. Gerscovich, 2005).

La interrogación por el espacio biográfico, la historia personal, tiene formas distintas de deslizarse. En la recién inaugurada Galería *Appetite* -Junio 2005-, se realizó una megamuestra (no en tamaño sino en intensidad) donde participaron más de ochenta artistas llamada *Ego Trip*. La propuesta solicitaba a cada uno de ellos un autorretrato. Las más disímiles producciones ocuparon la exposición -no son parte de nuestro trabajo las fotografías o dibujos-: una caja del jugo Cepita de un litro en la cual se podía observar en su interior a través de un agujero hecho a medida una foto del artista (L. Estol); trazos de sangre realizados en la pared a partir de cortes en el brazo de la autora (J. Villamayor); bolsas de naillon transparente que contenían objetos sadomasoquistas, un perro de peluche, fotos personales (D. Luna), una mano de yeso llena de tornillos atornillados sosteniendo un destornillador (L. Lamothe), entre otros.

Frente a esta divergencia constitutiva, nuestro análisis se bifurca. Primero, señalaremos la particularidad de L. Lamothe. Ganadora del Concurso de artes visuales para obras inéditas "*Curriculum Cero`05*". *Sin antecedentes, con talento*, organizado por la prestigiosa Galería *Ruth Benzacar*, se muestra como el reverso de la efervescencia política y masiva de principios de la década. La producción con la que se impuso en el concurso consistía en la filmación de alguna de sus intervenciones clandestinas en el

espacio público: llenar de cemento un baño de algún *no lugar* (Marc Augé, 1998), tajar la butaca de un cine Hoyts y de una silla del hotel Sheraton –“Se hizo necesario cortar para siempre. En alguna parte. Rasgar la superficie, hundir el arma, cortar”-, taladrar un escritorio de un Banco, rasgar la puerta de un ascensor con una gubia, poner un candado sobre otro candado en un negocio, quitar la mitad de la pintura de una reja. La disolución de la subjetividad en la estrategia de la marca, del anonimato, del pliegue, irrumpe como doble espectral de aquella disolución del sí mismo de los colectivos de artistas y sus narrativas comunitarias⁴.

Segundo, para dar cuenta de las torsiones semiótico-discursivas de las tramas narrativas artísticas que como se podía observar en algunos de los casos tomados de la exposición *Ego Trip* son sumamente complejas, dos propuestas teóricas resultan pertinentes: el estudio de la seducción y el estudio de la abyección.

La “seducción”, como constructo conceptual, señala dos direcciones: la seducción de los signos y la seducción del ritual. Por una parte, la seducción es la seducción de las apariencias, del artificio, de la superficie del espejo. La claudicación del sentido, de la verdad, de lo fálico, de la producción, del deseo, por la reversibilidad de los signos que estructurados en torno a la represión, el inconsciente, la verdad manifiesta y la latente, no pueden detener. La disolución del signo en apariencia, en “pantalla tamiz”, en forma, en diseminación. Por la otra, es el desafío dual, ni individual, ni asegurado por la presencia/ausencia del Otro –de la Ley-, el derrotero interminable e ininterumpido del juego, del desvío, de la ausencia, del secreto, del adorno, del desafío, de la regla y lo arbitrario, de la pasión que diluye cualquier teleología en la acción. El ritual. (Baudrillard, 1987).

⁴ No deja de ser interesante relacionar lo dicho con su Instalación. Una mano desanclada de cuerpo, de identidad, que se erige en la ambivalencia de producirse a sí misma habiéndose puesto sus propios tornillos, y la imposibilidad de ello mismo, por no ser posible “espacialmente” que esa misma mano lo hubiera hecho.

Con respecto a la que hemos denominado primer arista (esta escisión es analítica) un conjunto importante de producciones manifiestan una afinidad. En las instalaciones elaboradas por formas cercanas al diseño gráfico la relación es patente. La Colección Golosina Parte Dos, inaugurada en el C. C. España de Buenos Aires, se compone de tres libros-objeto integrados por dibujos, fotos, collages, envueltos en forma de la golosina "Tita" y con olor a distintas golosinas. Cercanos más a lo que el mismo Baudrillard (1987) observa como opuesto a la seducción, el hiperrealismo y el simulacro –que al agregar una dimensión más saturan tanto la seducción como la representación logocéntrica: "demasiado real para ser verdad"-, que a la reversibilidad de los signos, el arte de diseño se establece en el margen del objeto kitsch –esta vez alejado de los consumos "populares"-, de la publicidad, y de la producción de "imágenes confortables".⁵ Sin embargo, y esto es importante en la discusión sobre la pornografía en el arte (crf. con la obra de A. Huarte), esta "puesta en sentido" del hiperrealismo, del simulacro, podría hacer tambalear su propia fuerza. Foster (2001) explicitará que el hiperrealismo pone en evidencia su propia falta, su intento frustrado de obstruir la caída de la representación, la doble fisura del sujeto moderno y una objetualidad fija. Asimismo, una instalación como *Proyecto Antártida* de A. Juan incluida en la serie *Transformaciones Azarosas* que tuvo lugar en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), resulta de alguna manera más adecuada. Una habitación grande a oscuras dividida en dos espacios: uno vacío donde individuos se sientan o se quedan parados observando la proyección; el otro constituido por una serie de filas de velos semi-transparentes que van del techo al piso, y en donde mientras se proyectan imágenes (un video de ocho minutos) se puede transitar. Las imágenes,

⁵ La apelación y el "mirar hacia" la niñez es parte constitutiva de este tipo de prácticas artísticas. Es, pues, una construcción retrospectiva en donde dicho momento de la vida es narrado nostálgicamente a manera de plenitud. Incluso, ciertas producciones reconocen que la fascinación es por la narración misma. Ese el caso de la exposición "Star Worse" de Andrés Toro y Mariano Dal Verme en Sonoridad Amarilla.

descompuestas por los velos, están tomadas por la propia artista en la Antártida. Van desde un amanecer rojo de témpanos derritiéndose con imágenes de fuego yuxtapuestas, a una performance nocturna realizada en un glaciar sobre el que, con luz de linterna, varios cuerpos se desplazan sobre una proyección de imágenes (sobre todo girasoles), pasando por la caída de agua (con una velocidad menor que la captada por la cámara) desde unas estalactitas transparentes que se multiplican por todos los paños de manera fantasmagórica y que terminan cuando cae una gota roja. Disolución del sujeto, del cuerpo que transita la sala, en las formas, en la imagen descompuesta, diseminada, multiplicada, en el espacio fragmentado y heterogéneo, extraño y familiar, lúdico y siniestro (Freud, 1996). Sin embargo, al no incorporarse a ninguna dualidad, a ningún juego, la identidad queda como detenida, en suspenso, seducida pero sin capacidad de seducir.

La otra dirección de la seducción, del ritual, se enlaza, evidentemente, con la *performance*. Señalaremos dos formas diferentes de la misma. Primero, el trabajo de E. Navarro en el marco de la Beca Kuitca. Se trató, en los bosques de Palermo, de la realización de la *Primera maratón antitabaco*: un recorrido de dos kilómetros junto a un escenario con podio, una carpa de asistencia médica y dos cigarrillos monumentales contruidos especialmente. Sus participantes fueron algunos ex fumadores, algunos curiosos entre los que corren regularmente por ese espacio y amigos del artista que llevaron adelante algunas de las actividades propuestas: estiramiento aeróbico, charla sobre los peligros del tabaco, maratón y entrega de premios. Ironía y re-apropiación de los grupos de auto-ayuda. Una experiencia corporal del "cuidado de sí mismo". Esta performance se muestra aledaña a lo que se ha denominado el "arte relacional". Experimentaciones sobre formas alternativas de socialidad, de re-articulación de lazos a partir de la habitación de lugares en interacciones del "mero estar ahí", de la seducción

del relacionarse (Bourriaud, 2005; Bishop, 2005; Foster, 2005; Laddaga, 2005).

Segundo, El Frente Dionisiaco. Conformado por más de quince artistas, entre los que se cuentan muchos de los performers más visibles: Gabriela Bejerman –Gaby Vex-, Carlos Ellif –Nak ab Ra-, el colectivo Madre Res, Yudi Yudoyoko, Roberto Echavarren, Ezequiel Romero, entre otros; realizó dos performances en el Archibrazo. La intención, según propias palabras, era volver a reactivar, juntando fuerzas, las experiencias que parecían haberse agotado o al menos haber disminuido su potencia. Las producciones fueron varias producciones al mismo tiempo: por la gran cantidad de performers, por las diferentes temporalidades en que cada uno de ellos o grupos de ellos realizaba sus intervenciones, por los permanentes quiebres, descomposiciones y sobredeterminaciones que se fueron sucediendo. Declamaciones improvisadas de corte surrealista (apelando a los intersticios del automatismo inconsciente), contorsiones corporales, producciones musicales con variados instrumentos, “puesta en escena” de prácticas rituales –adoraciones, pasaje de una copa para beber, ejercicios yoga, etcétera-, baile, intervención sobre el público, entre otros. Aquí el ritual irrumpe con mayor contundencia: el secreto, el desvío, la arbitrariedad, la crueldad que enmarca esta seducción dual, que desestabiliza al performer meramente sostenido en el shock. Las experiencias son complejas de poner en discurso, trascurren en los pliegues interiores de un sentido desquiciado. Por una parte, el cuerpo es afectado por los ritmos, las cadencias, exaltando sus sentidos. Pero si el visitante se incorpora como cuerpo actuante de la performance, las “intensidades” se transforman en devenires (Deleuze y Guattari, 2002), en múltiples posicionamientos, en identidades multiformes, desviadas de sí mismas, que por el espacio-tiempo que dura la producción se ubican sobre el mismo desplazamiento, en un permanente “nunca estar donde se piensa”. Algo que no ocurrió para la mayoría, que se mantuvo pasiva, sosteniéndose la “espectacularización” del

suceso (Debord, 1999).

Nos topamos, entonces, con ciertas reflexiones afines a las problemáticas de las nuevas formas de producción de la discursividad, del sentido. La cuestión tiene como eje aquellas inter-acciones que se elaboran fundamentalmente de manera co-presencial. La co-presencia, como forma característica de la discursividad comunitaria pre-moderna, se enlaza teóricamente a identidades fuertemente suturadas. El ritual se acompaña del aura (Benjamin, 1973). La posibilidad, planteadas por estas prácticas, de pensar una reinscripción de la co-presencialidad alejada de identidades estáticas es conflictiva. En el caso del "arte relacional" propone sustentarse sobre sus características efímeras, siempre en movimiento, apropiacionistas y descontextualizadoras. Por el contrario, el Frente Dionisiaco, o al menos la parte más involucrada en él -aglutinada en torno del espacio de experimentación artística *Estación Alógena-*, establece una búsqueda de las formas "pre-modernas" ajenas a la determinación de la Ley: la magia, la brujería, el ritual chamánico, en concordancia con la misma perspectiva de Baudrillard (1987) que releo dicho tipo de sociedades en clave de la seducción y no en clave de la Ley; y el análisis Deleuziano de las máquinas de guerra y el espacio estriado y liso (Deleuze y Guattari, 2002).

Por otro lado, como ya hemos observado, el estudio de la abyección resulta importante para nuestro análisis. "La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es...". (Heidegger, 1994). El sujeto como propio, para autoreconocerse, se sostiene sobre el límite del afuera y el adentro, y debe para ello expulsar, abyectar, purificarse de aquello que viscosamente se presenta en los pliegues, lo que resulta indecible: los flujos, los excrementos, los desperdicios, etcétera (Kristeva, 1988). Cuando estos no-objetos ponen en suspenso el límite, la subjetividad, y lo invaden, lo abyecto se hace presente como

“peligro” de atracción y repulsión. “El límite se ha vuelto objeto” (Kristeva, 1988:10): lo ambiguo, lo insensato, inundan las configuraciones del sentido. La pregunta se desplaza entonces del quién soy hacia el dónde estoy. Un “retorno” hacia la represión primaria, una experiencia pre-verbal, donde la Ley no ha perforado al cuerpo (represión secundaria), constituida por la dualidad conflictiva de un pseudo-objeto y un pseudo-sujeto de límites difusos. Los trabajos de J. Villamayor, tanto en la Beca Kuitca como en la mencionada muestra *Ego Trip*, presentan esta cuestión. La instalación *Cortes* del Estudio Abierto de la Beca Kuitca estaba compuesta por escombros de una construcción, paredes pintadas con aerosol, botellas de vidrio rotas y en el centro del cubículo un televisor. En el video se observaban cuatro brazos: dos cuerpos sin cabeza ni piernas. Un brazo, entonces, comenzaba a cortar a otro –del otro cuerpo- con un “cutter” y la sangre se iba deslizando. La acción era retribuida por el brazo cortado sobre el brazo cortante. Todo con lentitud, sin violencia. No se veían los rostros, pero se adivinaba un hombre y una mujer. En los pasillos la artista se paseaba mostrando su brazo lleno de cicatrices. La otra superficie era de su novio. La instalación se inscribe, pues, en el problema de la abyección. “Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo propio, sino que lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección de contenido” (Kristeva, 1988:74). La auto-producción, en una “acción dual,” de la corporalidad en abyección, señala una identidad que “retorna” como abyecta y fóbica (Foster, 2001), desmembrada. D. Luna en sus instalaciones donde yuxtapone cartas personales, fotos y recuerdos de su infancia, con material pornográfico y sado-masoquista, trabaja en esta misma intersección entre identidad, abyección y masoquismo (el tercer estadio del circuito de la pulsión: la voz pasiva, el “hacerse pegar”, en Villamayor el “hacerse cortar”).

La abyección, así también, no sólo problematiza al sujeto sino también a su correlato, los objetos. La objetualidad, en tanto sistema de objetos constituido sógnicamente, está fallada. Los derroteros en rededor de dicha falla son, en nuestro trabajo para este tipo de prácticas artísticas, pensados desde la intersección de las perspectivas de la seducción y la abyección. Las producciones de L. Estol y D. Bianchi son importantes en este sentido. Tanto en la instalación *Parque* en la Galería Ruth Benzacar, como en *Enfante* seleccionada para el Segundo Premio Petrobras y, por tanto, expuesta en la megamuestra *Arteba 2005 (14va Feria de Arte Contemporáneo)*, los trabajos de L. Estol configuran un espacio donde objetos domésticos similares a los vendidos en los *Home Depots* y de uso cotidiano (taladradoras, mesas, botellas de agua mineral, objetos de carpintería, luces, tostadoras, baldes, espejos, ventiladores, etcétera), se yuxtaponen y se disponen en las más inverosímiles formas, estableciendo entrecruzamientos y acoplamientos discontinuos. La intervención fagocita el espacio doméstico desde sí mismo: por la seducción de estos objetos en reversión, por la abyección que provoca esa reversión, esa diseminación. “La mirada como falta limita y organiza el campo de la visión. Para que la visión sea soportable es preciso que el principio de placer ponga límite a la mirada. Ante la falta de límite se podría afirmar que se vería lo real, y lo real de la mirada es que la mirada está en todos lados, que las cosas miran” (Carvajal, E., D’Angelo, R. y Marchilli, A, 1990). Acecha el “desvarío del ojo”: “donde no podría organizarse ninguna imagen y el cuerpo aparecería fragmentado” (Carvajal, E., D’Angelo, R. y Marchilli, A, 1990)⁶. D. Bianchi eleva esta intersección entre lo abyecto y la seducción a punto nodal de su producción en el Estudio Abierto de la Beca Kuitca. Se trataba de una pieza en donde co-existían un televisor prendido, un placard llenó de ropa

⁶ La obra de Marta Minujín *Ventanas* expuesta en el C. C. Borges también relaciona una “mirada en tensión” –los ojos, el vidrio, la opacidad, la transparencia, la fragilidad- con una “intimidad conflictiva”. La instalación de J. Villamayor “fuera de programa” en la Beca Kuitca *Asentamiento*, supuso una fuerte “puesta en escena” al producir un espacio íntimo (de vivienda) que fuera absolutamente público.

vieja junto a “trastos rotos” y ocupando todo el piso, una sobre otras, chapas de automóvil oxidadas untadas con dulce de leche. Un ámbito privado, ya signado por el desecho, invadido por las chapas en tanto objetos “extraños” pero ineludibles. La indecibilidad del material con el cual están recubiertos, es decir dulce de leche o excrementos, que no se resolvía con el mero hecho de tocarlo o probarlo, articulaba en su disyunción la seducción y lo abyecto.

El arte contemporáneo, y en este caso particular el argentino, en la denominada etapa “pos-vanguardia”, produce una serie de interrelaciones entre identidad, cuerpo y espacio que hemos rastreado a lo largo del trabajo. No cualquier serie. La interpenetración dialógica de los géneros discursivos en espacios de hibridación polifónicos sin jerarquía (Bajtin, 1982), no invalida la especificidad de cada uno de ellos, sino por el contrario la presupone. Por tanto, cuál es la especificidad del arte hoy en relación a otras formas discursivas. La respuesta, quizás sea –y quizás porque sostenemos el interrogante-, su capacidad de realizar contorsiones más profundas e intensas de aquello que ocurre también en otras esferas del actuar social, especialmente en los modos en que se producen las identidades contemporáneas. Es en el intersticio de esa mayor capacidad que el arte arroga, no sólo mayor lucidez, sino la posibilidad de, en sintonía con cambios generales de nuestra sociedad, producir experiencias identitarias singulares.

Bibliografía

- Albrecht, H. (1981) *Conciencia del espacio y configuración artística*, Ed. Blume, Barcelona.
- Arfuch, L. (2002a) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Bs As.
- (2002b) "Dialogismo" y "Representación" en Carlos Altamirano (Comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Bs. As.
- (Comp.) (2002c) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo, Bs. As.
- Augé, M. (1998) *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Gedisa, Barcelona.
- Bajtín, M. (1982) *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Baudrillard, J. (1987) *De la seducción*, Cátedra, Barcelona.
- Benjamin, W. (1973) "La obra de arte en la era de la reproductividad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- Bishop, C. (2005), "Antagonismo y estética relacional", *Revista Otra Parte*, Número 5, Otoño, Bs. As.
- Bourriud, N. (2005) "Forma Relacional", en *Revista Otra Parte*, Número 5, Otoño, Bs. As.
- Bürguer, P. (1997) *Teoría de la Vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona.
- Carvajal, E., D'Angelo, R. y Marchilli, A. (1990), *Introducción a Lacan*, Lugar Editorial, Bs. As.
- Debord, G. (1999), *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia.
- Derrida J. (1986) *El cartero de la verdad, en La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*. Siglo XXI. México.
- DERRIDA, J. (1997) *Monolingüismo del otro*, Manantial, Bs. As.
- Durkheim, E. (1973), *De la división del trabajo social*, Schapire Editor, Bs. As.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Ed. Akal, Madrid.
- (2005) "Arte festivo", *Revista Otra Parte*, Número 6, Invierno, Bs. As.
- Freud, S. (1996) "Lo siniestro", en *Obras Completa*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Gerscovich, L. (2005) "La luz de las casas que los muertos emanaban contenían imágenes unidas por una delgada línea de asociaciones", *Revista Ramona* número 57, Bs. As.
- Groisman, A. (2005), *Entrevista*, Fotomundo N° 441 Septiembre 2005, Bs As.
- Heidegger, M. (2003) *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económico, Bs As.
- (1994) "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y Artículos*, Serbal, Barcelona.
- Kant, I. (2005), *Crítica del Juicio*, Losada, Bs As.
- Kristeva, J. (1988) *Poderes de la perversión*, Catálogos Editora, Bs As.
- Laclau, E. (1996) *Emancipación y diferencia*, Ariel, Bs As.
- Laddaga, R. (2005) "Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente", *Revista Otra Parte*, Número 6, Invierno, Bs. As.
- Longoni, A. (2005), "¿Tucumán sigue ardiendo?", *Revista Sociedad* Número 24, Invierno 2005, Bs As.
- Lopez Anaya, J. (2005), *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Emecé Editores, Bs As.
- Perniola, M. (2002) *El arte y su sombra*, Cátedra, Madrid.
- Ricoeur, P. (1996) *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, Barcelona.
- Robin, R. (1996) *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Sec. De Posgrado Fac. Soc./CBC, Bs As.
- Schechner, R. (2000), *Performance*, Libros del Rojas-UBA, Bs. As.
- Simmel, G. (1989) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Ed. Península, Barcelona.
- Weber, M. (1987) *Ensayos sobre Sociología de la Religión*, Tomo I, Taurus, Madrid.
- Zizek, S. (2002), "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional", en Jameson, F. y Zizek, S. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Ed. Paidós, Bs. As.

Anexo: Corpus de Instalaciones y Performances

- Attwood, S. *10 Metros De Gritos*, Subte Línea D Estación Juramento-C.C. Borges. Performance.
- Bejerman, G., *Logia*, Performance, Galería Belleza y Felicidad.
- Bianchi, D. sin título, Instalación, Beca Kuitca.
- Bianchi, D.; Forcadell, G.; Joglar, D.; Lamothe, L.; Szalcowicz, C.; Pierri, T.; Goldenstein, A.; Galindo, M.; Costa, E.; O' farrell, E., *Rápido y Furioso*, Instalaciones Varias, Galería A. Sendrós.
- Blanco, R., *Esto no es una silla*, Instalación-Objetos, Galería Fundación Klemm.
- Camintzer, L., sin título, Instalación, Galería Ruth Benzacar.
- Colectivo MC15, Sin título, Instalaciones.
- De Caro, Marina *Tragedia Griega , obras 2005*, Instalación, Galería A. Sendrós.
- De la Guarda, *Villa-Villa*, Espectáculo-Performance, C. C. Recoleta.
- Del Barco, L., *Espacios Complejos I*, Instalación, Arteba 2005.
- Estol, L. y Bianchi, D., *Escuelita Thomas Hirschhorn*, Instalación, Galería Belleza y Felicidad.
- Estol, L., *Enfante*, Instalación, Arteba 2005.
- Estol, L., *Parque*, Instalación, Galería Ruth Benzacar.
- Frente Dionisiaco, *Nosotros los brujo*, Performance, El Archibrazo.
- Gómez, M. *Lontananza*, C. C. Recoleta. Instalación.
- Gonzalez, Máximo, *Pisar (Programa Integral de Sistematización del Aprendizaje Revertido)*, Instalación, Galería Ruth Benzacar.
- Grosiman, A. *Voces de la Tempestad. El hundimiento del Belgrano: la redención en el Atlántico Sur*, Instalación, C. C. Recoleta.
- Grupo Escombros, *Proyecto para el desarrollo de los países bananeros según las grandes potencias*, Instalación, Galería Archimboldo.
- Grupo Mondongo, *Merca*, Instalación, Galería Ruth Benzacar.
- Grupo Piedad Marilyn, *Variaciones sobre Proust*, Performance, Galería Belleza y Felicidad.
- Grupo San Jorge y El Dragón, *15 Segundos*, Video-instalación, Arteba 2005
- Straschnoy, A., *Torre*, Instalación performática, Arteba 2005.
- Huarte, A. , *Porno soft*, Instalación, Galería Appetite.
- James, D., *Fuerza Bruta*, Espectáculo-Performance, Centro Municipal de Exposiciones.
- Joglar, D., *Sonidos distantes*, Instalación, Galería Dabbah Torrejón.
- Juan, A. , *Proyecto Antártida*, Instalación, MALBA.
- Juan, A., *Cálido-Polar*, Instalación-Video arte, Galería Praxis.
- Lamothe L., Luna D., Grupo Provisorio – Permanente, Instalaciones-Video Arte, *Currículum 0-* Galería Ruth Benzacar.
- Luna, D., Villamayor, J., Bianchi, D., Estol, L., Lamothe, L., Siquier, P., De Caro, M., *Ego-Trip*, Instalaciones, Galería Appetite.
- Macchi, J. *Doppelgänger*, Instalación, Galería Ruth Benzacar.
- Minujín, M. *Ventanas*, Instalación, C. C. Borges.
- Navarro, E., *Primera maratón antitabaco*, Beca Kuitca.
- N° 4 Palavecino, N° 5 Grupo Hawaii (14 fotografías dirigidos por Guillermo Ueno) / N° 6 Pablo Picyk, *Colección Golosina*, objetos, Piña Fresh.
- Oligatega Numeric, *Tren Fantasma*, instalación, Beca Kuitca-Arteba 2005.
- Porter, L., *Ellos y algunos otros*, Técnicas varias Galería Ruth Benzacar.
- Rivas, S.; Denegri, A.; Golder, G. *Tres ambientaciones* audiovisuales, Ambientación, Video instalación, Espacio Fundación Telefónica.
- Toro, A. y Dal Verme, M., *Star Worse*, Instalación-Objetos, Galería Sonoridad Amarilla.
- Varchausky, N. y Molinari E., *Tertulia*, Performance, Cementerio de la Recoleta.
- Varios, *Encuentro de Performance Argentino-Japonesa*, IUNA-Galería Archimboldo.
- Varios, *Estudio Abierto*, Hotel de Inmigrantes-Puerto de Buenos Aires.
- Villamayor, J. , Huarte A., Melero, D. , Grupo Piedad Marilyn, Actividades Performáticas, *Proyecto Cojamos Buenos Aires*, Plaza Congreso, Avenida Callao, Recorrido Colectivo 60.
- Villamayor, J. *Asentamiento*, Instalación, Beca Kuitca.
- Villamayor, J. *Cortes*, Instalación, Beca Kuitca.
- Zanella, A., *Apuntes*, Instalación, MAMBA.