

# Atravesando los marcos escénicos: contaminaciones y liminalidades

Ileana Diéguez<sup>1</sup>

**RESUMEN:** Comentase las crisis de las disciplinas artísticas y del teatro mismo, que en el siglo veinte, con creaciones “intermedias”, ubicadas en la línea divisoria entre dos o más formas, han modificado la concepción del espacio escénico y la propia concepción de los elementos que integran la dimensión teatral, acciones dentro y fuera del arte, que son formas de revulsión realizadas más allá de las taxonomías genéricas; prácticas éticas que se configuran a través de determinada forma estética.

**Palabras clave:** teatro; performance; intermedias.

**ABSTRACT:** Comments on the crisis in arts and theater itself, which in the twentieth century, with creations "intermedia", located on the dividing line between two or more forms, have changed the conception of theatrical space and the very concept of theatre: actions inside and outside of art; forms of revulsion carried out beyond generic taxonomies; ethical practices that are configured through a particular aesthetic form.

**Keywords:** theatre; performance; intermedia.

El marco como dispositivo acotador es parte fundamental de las discusiones en torno a las crisis de las disciplinas artísticas y del teatro mismo. Durante siglos el marco delimitó el espacio de la mirada, fue una caja de visión y un detonador de la experiencia y del juicio estético.

Hace varios años, el quiebre o la rotura del marco fue producido por el accionar de creadores que decidieron ir más allá de la representación de objetos congelados en el tiempo, desplazando la obra pictórica al suceso temporal y efímero en un espacio específico y

haciendo emerger un “marco más del espacio que de la masa” pictórica (ROMERO BREST, 1993, p. 375). Tal y como podría apreciarse en los embalgames kantorianos, especialmente los realizados con personas, cuya construcción implicaba una dimensión temporal y su desarrollo como *performance*. La noción de espacio escénico fue determinante para pensar las experiencias artísticas y particularmente las visuales, en la segunda mitad del siglo veinte.



**Figura 1** - Tadeusz Kantor. *Human Emballage*. Nürnberg, 1968. Tomada de *The Impossible Theater*. Warschau: Zacheta-National Gallery of Art, 2006.

Este cambio en la caja de visión que anudaba la espectralidad fue modificando la percepción artística, y con el tiempo, la relación entre “lo que miramos” y “lo que nos mira”, problematizando la noción misma de las obras y la historia de las artes al introducir la posibilidad de conexiones anacrónicas. Las reflexiones de Didi-Huberman sobre el anacronismo estructural que el historiador de artes no puede rehuir induce a mirar las prácticas o creaciones artísticas de otra manera, escudriñando lo que emerge en los bordes, y contradiciendo o debilitando los marcos.

<sup>1</sup> Investigadora teatral cubana, artista y traductora, profesora doctora de la Universidad Autónoma del México, Unama.



Los marcos han quedado como lugares para entrar y salir, ya no para acotar ni para señalar modelos. Son más los espacios fronterizos en los que suceden las prácticas indisciplinadas construidas desde las hibridaciones o contaminaciones. Cuando Mapa Teatro, de Bogotá, realiza *Prometeo* (2002-2003) como una acción *in situ* en los mismos espacios donde antes existía el demolido barrio de Santa Inés-El Cartucho, acción en la que participaban exhabitantes del barrio en condición de performers-testimiantes, surgieron interrogantes respecto a la diversidad de criterios para dar cuenta de aquella práctica: ¿era una instalación (o *instala-acción*, como algunos le llamaron), una intervención urbana, una performance?



**Figura 2** - *Prometeo*, de Mapa Teatro, Bogotá, 2002-2003. Foto: Fernando Cruz. Cortesía Mapa Teatro.

Es desde este ejercicio de travesías que me ha interesado reflexionar en torno a nociones como espacio escénico, teatralidad, performatividad, y liminalidad. Pero esta reflexión inevitablemente implica preguntarse por las modificaciones sustanciales en la concepción y práctica de la dimensión representacional: ¿qué lugar puede tener la representación como dispositivo cuando se trabaja con documentos y prendas que son vestigios, que tienen valor de prueba?



**Figura 3** - *Andas meando fuera de la bacínica*, 2007. Proyecto Navajas. Ropa auténtica ensangrentada de persona asesinada en Sinaloa. Bacínica de peltre y consolador de hule. Foto: Jesús García. Cortesía de la artista.

Desmarcada de la mirada platónica que sitúa el mundo, y con ello el arte, como representación degradada de la idea, el concepto de representación de ninguna manera es una simple traducción del concepto aristotélico de *mimesis*, con el cual se ha explicado la creación teniendo a la *physis* natural como modelo. Como tanto se ha reconocido, el arte del siglo veinte puso en crisis la idea de la *mimesis* entendida como una forma de representación que guarda con lo real una relación reproductiva o dependiente, pasando de ser una construcción esencialmente metafórica a una construcción metonímica en la que la obra se configura menos como representación y más como pedazo o fragmento de lo real.



**Figura 4** - *Mugre*. 1999, *performance* de Rosemberg Sandoval. “Acción hecha con el desplazamiento de un indigente al hombro, desde su lugar de asentamiento hasta una de las salas del Museo de Arte Moderno, en donde utilizándolo como un trapo sucio y sobre mis hombros todavía, voy dibujando con él una línea de dolor y mugre sobre la pared blanca del museo. Enseguida, y colocándolo después sobre una base impecable de madera que hay en el piso, escribo con él de manera enferma, esta vez agarrándolo de los pies y rayando con la espalda del miserable la base blanca”. Foto: Gerson Sandoval G., de la página del artista: <http://www.rosembergsandoval.com/mugre.htm>.

De manera general, las transgresiones al uso tradicional de la representación en las artes escénicas se fueron desarrollando, entre otros ejemplos, en los ‘eventos’ híbridos coordinados por Jonh Cage desde 1952, junto a figuras como Merce Cunningham, Robert

Rauschenberg, y de Kooning, entre otros. El nombre de Cage está definitivamente ligado al nacimiento de lo que Michael Kirby ha denominado “el nuevo teatro” en los Estados Unidos: todo ese complejo movimiento que instaló escenificaciones objetuales propiciando la teatralización de la plástica en las instalaciones de Kienholz, en los *happenings* iniciados por Kaprow y también desarrollados por Tadeusz Kantor, en las acciones de Joseph Beuys, o en las performances llamadas Teatro de las Orgías del Accionismo Vienés. Lo que Kantor llamó “la posibilidad de lo Real” (p. 236) fue la superación del principio de imitación en el arte y el surgimiento de la “expresión de la realidad por la realidad misma”, cuando la “realidad previa” se instaló en las propuestas de Duchamp y en prácticas artísticas como el *happening*, el arte de acción, o *eventos* que en sus desbordamientos no sólo demostraron la inadecuación de los géneros, sino también evidenciaron la hibridación como procedimiento. Arte de intersticios, *intermedias* como les llamó Dick Higgins, o in-disciplinar por su vocación de no definirse dentro de un formato estable.



Figura 5 - O Livro de Jó, Teatro da Vertigem. Archivo del Grupo. Cortesía de António Araújo.

Cuando, en 1995, Alfredo Mesquita realizó la curaduría del Panorama da arte brasileira en el Museu de Arte Moderna de São Paulo, se planteó la selección de las obras a partir del impacto que en el ámbito artístico produjo un espectáculo escénico: *O Livro de Jó*, del Teatro da Vertigem. Sin ninguna parafernalia teatral el evento fue construido como una gran instalación por la que circulaban los espectadores, en las salas de un hospital, utilizando los propios instrumentos y equipos hospitalarios e incluyendo la memoria del lugar. Como señaló Mesquita en el catálogo de la exposición, “Lo que se vió era aquello que dejaba de ser puro teatro, transitaba por las artes visuales y se armaba como escenificación espectacular del arte en la vida” (p. 15), en explícita referencia a las liminalidades y contaminaciones que enriquecen las artes contemporáneas.

En esta rápido mirar hibridaciones, pueden ubicarse muchísimas referencias que han ido marcando el pulso de las contaminaciones que caracterizan la escena llamada teatral en Latinoamérica. Cuando el Grupo Yuyachkani decidió nombrar *Sin título, técnica mixta* al evento estrenado en agosto del 2004 en Lima, estaba optando por una declaración transdisciplinar. Más cercano a los títulos utilizados en las artes visuales, *Sin título* presentaba un dispositivo instalacionista para ser intervenido y desplazado a lo largo de casi dos horas; rediseñando el espacio de la sala como el de una galería o museo de la memoria, de manera que pudiera ser recorrido por los espectadores.



Figura 6 - Sin título, técnica mixta. Yuyachkani. Foto: Elsa Estremadoyro

Los materiales documentales eran expuestos con amplísimas referencias intertextuales al interior del propio grupo pero también en diálogo con los textos y la memoria del entorno. A diferencia del teatro documental introducido y desarrollado por Peter Weiss, el uso de la estrategia documental hoy no busca la textualización de los acontecimientos, sino que éstos son introducidos en una vocación casi fotográfica y *textúrica*, que en ocasiones implica también la dimensión testimonial.



Figura 7 - Déborah Correa en Sin título, técnica mixta (2004) muestra los textos escritos en su ropa: testimonios e información documental de mujeres víctimas de la violencia durante la guerra sucia (1980-2000). Foto: Ileana Diéguez.



Los procedimientos intervencionistas han ido marcando la construcción de eventos escénicos, cada vez más alejados de lo dramático. En la Ciudad de México el Teatro Ojo utiliza el recurso de la intervención y el recorrido en espacios públicos para suscitar encuentros con una compleja y borrosa memoria. En el marco de las conmemoraciones de los cuarenta años del movimiento estudiantil de 1968, el Teatro Ojo exploró la teatralidad que habitaba en ciertas memorias contenidas en sitios donde se habían producido acontecimientos específicos durante el 68, provocando un cuestionamiento de los relatos oficiales y evidenciando las políticas de amnesia y silenciamiento de la memoria.



**Figura 8** - Teatro Ojo. Intervenciones y generación de imágenes – acciones en espacios públicos de la Ciudad de México a 40 años del Movimiento Estudiantil de 1968. Acción 6: “Olvidemos el 68 pero no su estilo”, Zona Rosa, Ciudad de México, septiembre 2008. Fotografía: Patricio Villarreal

Me interesa preguntarme cómo estas creaciones “intermedias”, ubicadas en la línea divisoria entre dos o más formas, han modificado la concepción del espacio escénico y la propia concepción de los elementos que integran la dimensión teatral. La teatralización de sitios no teatrales ha desplazado la noción de espacio escénico hacia ámbitos públicos, junto a la incorporación de estrategias como las intervenciones urbanas procedentes de las artes visuales y la arquitectura. Acciones como la de *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires* (2001), dirigida por Emilio García Wehbi, colocaron en el espacio público dispositivos que actualizaban y problematizaban el teatro invisible de Augusto Boal. Ya no se trataba estrictamente de mantener la teatralidad en la invisibilidad, como pedía Boal. Al utilizar el arte como un posible detonador para provocar una reflexión sobre el nuevo paisaje social aparecido en Buenos Aires a partir de diciembre 2001 y discutir las relaciones entre transeúntes y habitantes de la calle, los creadores enfrentaron el momento en el cual se detectaba la construcción poética del acontecimiento performativo.



**Figura 9** - *Filoctetes, Lemnos en Buenos Aires*. Intervención urbana realizada en la ciudad de Buenos Aires, 2001. Foto: Archivo y cortesía de Emilio García Wehbi.

En los casos que he referido, se trata de escenificaciones y/o teatralidades que rompieron la “envoltura teatral” y se construyeron como intervenciones *in situ* con actores y no actores, con ciudadanos y habitantes de la calle; produciendo instalaciones que al plantearse como intervenciones en determinados espacios han buscado visibilizar a través de dispositivos estéticos, situaciones cotidianas absolutamente veladas en el flujo de la vida y en la política de amnesia en la que diariamente vivimos.



**Figura 10** - *La Facción*, intervención de Álvaro Villalobos en El Cartucho, Bogotá, 1993, en colaboración con habitantes de la calle. Foto cortesía del artista.

El espacio escénico es más que una dimensión física; es un sistema de relaciones activado por la política de la mirada y la emergencia de espectadorialidad allí donde el extrañamiento y las relaciones intersubjetivas logran anudar la percepción. Este sistema relacional propiciado por un espacio determinado, un sujeto que lo atraviesa y un espectador que lo mira, fue el dispositivo obser-

vado por Brook para definir el fenómeno del teatro.<sup>2</sup> Pero si tomamos en cuenta la afirmación de Brook: el teatro es un espacio vacío, un actor que lo atraviesa y un espectador que lo mira, y abrimos las acotaciones sobre la naturaleza de ese espacio, esos actores y sus posibles espectadores, el fenómeno queda expuesto a una posibilidad de lecturas que exceden los espacios y convenciones consagradas por los marcos artístico-académicos. Las convenciones de la teatralidad también han servido a antropólogos, escritores y cronistas actuales para reflexionar sobre las teatralizaciones de la violencia, o del exceso, en los tiempos que vivimos.



**Figura 11** - Escenario de narcodecapitaciones en el norte de México. Al fondo, a la derecha, pueden observarse tres cabezas humanas sobre unas hieleras aparecidas la noche del sábado 31 de enero 2009 en una plaza del poblado El Millón, cerca de Ciudad Juárez. Detrás y al frente de las cabezas se colocaron carteles con narcomensajes. Foto: EFE, elmundo.es.

Lo que llamamos teatralidad depende del punto de vista desde el cual se mire. Se trata de un término que puede ser reflexionado al menos desde tres ángulos: la teatralidad como discursividad específica del teatro; la teatralidad como dispositivo metafórico y teórico para mirar el mundo (Artaud, Shakespeare, Calderón); la teatralidad como situación pre-estética (Evreinov).

La teatralidad, ¿es una propiedad que pertenece en sentido propio sólo al teatro o puede paralelamente incorporar lo cotidiano? ¿Es una cualidad (en el sentido kantiano del término) que sería, por así decir, preexistente al objeto del cual ella se en-

viste, una condición de la emergencia de lo teatral? ¿O sería, más bien, consecuencia de un cierto proceso de teatralización que descansaría sobre lo real o sobre el sujeto? (FÉRAL, 2004, p. 88).

La concepción de la teatralidad como mirada teórica ha sido planteada por Josette Féral como “mirada que postula y crea un *espacio otro*”, diferente del cotidiano. Este fue el dispositivo puesto en marcha por Artaud cuando observó teatralmente una redada policial.<sup>3</sup> Como especifica Helga Finter la “teatralidad de lo cotidiano sólo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica” (p. 36), y aún cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en un espacio no enmarcado por principios estéticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios.



**Figura 12** - México 2006, escenas de la calle durante el movimiento de Resistencia Civil contra el fraude electoral. Foto: Ileana Diéguez.

Los cambios en las disposiciones escénicas de ciertas épocas marcadas por radicales acontecimientos sociopolíticos, han sido abordados por el teatrasta de origen ruso Nicolás Evreinov, interesado en estudiar “el espectáculo sin fin” (p. 67) y “la incesante teatralización de la vida” (p. 72):

La vida de esta ciudad, de cada país, de cada nación, está sometida a una disposición escénica de ese género. Paseándome por las calles, encontrándome sentado en el restaurante, visitando los bulevares, los almacenes de París, de Londres, de Nueva York, o de algún otro sitio del mundo, analizo

<sup>2</sup> “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”. BROOK, Peter. El teatro mortal. In: \_\_\_\_\_. *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Madrid: Península, 1998.

<sup>3</sup> Me estoy refiriendo al texto de Artaud “El teatro Alfred Jarry”, donde describe una redada policial como “espectáculo total” o “teatro ideal”. Puede verse *El teatro y su doble* (1969), La Habana, Instituto del Libro, col. Teatro y Danza.



siempre el gusto y las actitudes de ese director escénico colectivo – el público – que modela la materia teatral que le es sometida según sus planes y sus proyectos escénicos. Decreta el uso de tal o cual indumentaria, prescribe el arreglo de objetos varios, determina el carácter general y el decorado de la escena en donde los juegos cotidianos son representados. Veo peatones, barrenderos, automovilistas, agentes de la seguridad, y observo la ‘máscara’ colectiva de tal calle, de tal barrio de la ciudad (p. 121).

También Georges Balandier contribuyó a la observación de teatralidad en la vida cotidiana considerando a la sociedad como un “escenario múltiple”, mucho “antes de que el teatro hiciera de él su espacio específico” (p. 163). Estas ideas son hoy *disparadores* productivos para entender la teatralidad que habita en muchos acontecimientos representacionales de las llamadas “gramáticas de la multitud”. El concepto de multitud, circulado en el contexto de la filosofía y la teoría política italiana y en cuya conceptualización se destacan Paolo Virno y Toni Negri a partir de las ideas de Spinoza, implica una *multiplicidad de sujetos*, un *conjunto diferenciado*, “un dispositivo capaz de potenciar el deseo de transformar el mundo” (p. 205).<sup>4</sup>



**Figura 13** - Teatralidades ciudadanas que ocuparon el espacio público en la Ciudad de México, julio a septiembre del 2006, en protesta contra el fraude electoral. Foto: I. Diéguez.

Para Evreinov “el teatro, en cuanto institución permanente, ha nacido del instinto de teatralidad”. Consideró la teatralidad como una situación pre-estética (p. 42) capaz de crear un “ambiente” diferente al cotidiano, subvertir y transformar la vida. Viviendo en la misma

época y en la misma ciudad que Artaud, escribiendo textos relacionados en los mismos años – entre 1927 y 1930 –, coincidiendo en las fuertes críticas al estilo realista que falsificaba la vida de la escena y en la apreciación de las convenciones “irrealistas” que animaban el teatro oriental, ambos creadores también coincidieron en la observación de teatralidades efímeras en los escenarios de la vida.

También Víctor Turner nos dejó sus observaciones sobre las reiteradas ocasiones en que percibió situaciones dramáticas en los movimientos sociales (2002, p. 96). Al analizar “el potencial ‘teatral’ de la vida” cotidiana (2002, p. 74) este antropólogo introdujo el término “drama social” para expresar la analogía entre una secuencia de acontecimientos supuestamente espontáneos de una comunidad, y la expresión procesal y concentrada que caracteriza a la forma dramática occidental. Observó la instalación de un tiempo dramático y de conductas exaltadas que abrían una brecha pública y generaban “un acto político encaminado a retar la estructura de poder” (p. 75). Es decir, acciones performativas generadas por los dramas sociales.



**Figura 14** - Performances ciudadanas en la Plaza de la Constitución, Ciudad de México, 2006. Foto: I. Diéguez.

Junto al desplazamiento y la condición indisciplinar de la teatralidad, ha sido problematizada la noción de performance. La performatividad y la teatralidad acusan tejidos comunes, pero nadie podría afirmar que se trata de lo mismo. Comparten la dimensión expectatorial y poética, la convivialidad en el acontecimiento. La *performance art* trabaja con el tiempo y el espacio de expectación, con la escenificación, se ejecuta ante otros y para otros. La teatralidad incluye necesariamente la performatividad, el cuerpo en acción, lo que en ese campo se ha llamado “el texto performativo”, enunciado ampliamente usado desde los años sesenta, cuando Grotowsky comenzó a hablar del actor como *performer*,

<sup>4</sup> Negri citado por Reinaldo Ladagga.

y Schechner y Barba desarrollaron sus estudios sobre los tejidos performativos del acto teatral. La noción del *performer* como productor de un ‘arte secrecional’ que se alimenta de su propia corporalidad, que da presencia a sus fluidos, desechos y materias orgánicas, tuvo su configuración metafórica, tal y como ha planteado Richard Martel, en la poética y en el gesto vital de Antonin Artaud.<sup>5</sup>

En la urdimbre de lo performativo podemos reconocer la impura trayectoria de dos correlatos: Por un lado, cuando hace más o menos cincuenta años los artistas visuales migraron hacia experiencias menos objetuales, más procesuales y vivenciales, insertando la noción de tiempo en los parámetros espaciales de la creación plástica tradicional. Pero explorando también la realización *in situ*, de alguna manera el despliegue ‘escénico’ o espacial de un arte que abandonaba la caja blanca de los museos, para escribirse en el cuerpo, en la promiscuidad participativa y ritual, en la mugre de las calles y en los territorios de la violencia y lo abyecto.



**Figura 15** - Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Preparación de *Sangre recuperada* (pieza que integró la exposición de la artista en el Pabellón de México en la 53 Bial de Venecia). Conjunto de acciones con voluntarios recogiendo lodo en sitios donde se han ejecutado personas en la frontera norte de México. Primavera-verano 2009. © Teresa Margolles. Del catálogo de la exposición. Cortesía Cuauhtémoc Medina.

Otra travesía, presumiblemente más arcaica, se ha ido dibujando desde visiones antropológicas, lingüísticas y escénicas. La palabra *performance*, en su acepción más lejana se remonta a la noción de *parfournir* como realización última, como ejecución o conclusión de una experiencia. De modo que el término *performance* ha sido compartido por los estudiosos de los rituales y

comportamientos corporales de las culturas; como por los hacedores y pensadores de las prácticas escénicas y específicamente teatrales.

Desde los estudios antropológicos y culturales, la noción de *performance* es problematizada más allá de su condición disciplinar y/o artística. En la “antropología liberada” de Victor Turner, la *performance* es planteada como una secuencia de actos simbólicos (2002, p. 107) que busca nuevos significados mediante las acciones públicas.



**Figura 16** - Grupo de campesinos autodenominados Los 400 pueblos, que durante más de cinco años tomaron desnudos y pacíficamente calles del centro de México en protesta contra el senador Dante Delgado, exgobernador de Veracruz (1988-1992), quien despojó injustificadamente a catorce pueblos de dos mil hectáreas de terreno y encarceló a más de trescientos campesinos. "Sólo somos campesinos, no tenemos otras armas y lo único que tenemos es nuestro cuerpo para llamar la atención", han expresado a los medios de prensa algunos de los más de seiscientos campesinos que frente al Senado o en distintos puntos de la ciudad realizan sus acciones de protesta. Foto de Ariana Cubillos, AP Photo.

Si la conducta performativa ha sido asociada a la interpretación o al cumplimiento de roles sociales, también puede expresar la subversión de la norma, la suspensión de roles regulados y la ejecución de acciones lúdicas que invierten las conductas sociales establecidas. En el ámbito de los actuales estudios culturales, la performatividad ha sido problematizada como “el modo en que se practica cada vez más lo social” (YÚDICE, 2002, p. 43), como puesta en ejecución de normas sociales, pero también como contestación y rechazo a las mismas, situación en la que emergería lo que Butler ha identificado como “performatividad subversiva”.

La performatividad y la teatralidad apuntan a un tejido de diseminaciones que atraviesan los marcos y las nociones disciplinares, instalándose en un espacio de travesías, liminalidades e hibridaciones, donde más allá del arte se cruzan y se interrogan los campos de la estética y lo político. Pensar en espacios liminales es

<sup>5</sup> “Artaud propose la responsabilité sécrétionnelle du corps de l'artiste-poète-acteur; c'est une relation dynamique que la chair se donne avec les substances et matières du performatif. Il invoque les strates du tissu performatif en relation d'osmose délirante avec une synergie impitoyable» (MARTTEL, Richard. *Art action*. 1958-1998. Québec: Intervention, 2001. p. 49).



intentar dar cuenta de acciones que oscilaban entre la performance o el arte acción, la instalación, la intervención urbana, la teatralidad y la performance política, el gesto artístico y el acto ético.

En las crisis abiertas por los dramas sociales Turner observó la emergencia de “caos fecundo” y liminalidad: es decir, estados de tránsito, de movimientos colectivos espontáneos que generan asociaciones temporales no jerarquizadas, en las que se concretan acciones sociales que invocan posibles transformaciones, o que ya constituyen espacios simbólicos transformadores. Me interesa reflexionar en torno a las representaciones poéticas que son creadas por ciudadanos como *teatralidades liminales* disidentes en todo sentido: del teatro mismo y de la obediencia social. Fuera de las nociones artísticas, y por supuesto del teatro como institución, aquí la frase *teatralidades liminales* busca dar cuenta de los diversos rituales públicos, de las teatralidades y performances ciudadanas que representan los imaginarios y los deseos colectivos, exponiendo las presencias en el espacio social.



Figura 17 - *El mierdazo*, Grupo Etcétera, Buenos Aires, 2002. Foto cortesía de Etcétera.

Hace más de cinco años, un número especial de la revista cultural *N* (junio 2004, *Clarín*), en Buenos Aires, argumentaba que las estrategias más radicales y experimentales del arte se han deslizado con naturalidad hacia el campo de la acción política. Algunas acciones, inicialmente realizadas para la protesta callejera, fueron reorientadas hacia los espacios del arte, exhibidas en museos o bienales artísticas, tal como ocurrió con trabajos de Etcétera y el Grupo Acción Callejera (GAC) al ser incluidos en las exposición *ExArgentina* (Museo Ludwig de Colonia) y en las Bienales de Venecia.



Figura 18 - Acciones del Grupo Arte Callejero (GAC) señalizando lugares donde viven genocidas de la última dictadura argentina. Buenos Aires. Foto cortesía del GAC.

Entrando y saliendo del arte, varios creadores utilizan los dispositivos artísticos como plus diferencial que les permite intervenir los escenarios públicos, investigando en esa compleja frontera entre arte y política. Artistas como Tania Bruguera plantean estas búsquedas desde “un balance entre lo político y lo artístico, donde pueda preguntarse si utilizo la política para hacer arte, pero igualmente, si utilizo el arte para hacer política”.<sup>6</sup> El Grupo NuMiollo – Núcleo de Investigaçã da Cena, coordinado por Juliana Ferrari (Salvador, Bahia), trabaja en esta frontera al plantearse la performance inmersa en un campo de conocimientos que integra formas escénicas para construir simbologías y dar cuenta de relaciones sociales, políticas y económicas. En *Zuzu de seus anjos*, acción desarrollada a partir de investigaciones sobre distintos momentos de la nación brasileña y en particular sobre el asesinato de Sonia Maria López de Moraes ocurrido durante la dictadura, NuMiollo utiliza estrategias performativas junto a la instalación y la intervención de espacios sociales para visibilizar la tortura como escenificación de la nación inscrita en el cuerpo.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Del texto leído por Tania Bruguera en el Encuentro del Instituto Hemisférico del Performance realizado en Bogotá, en agosto de 2009. Texto facilitado por la artista.

<sup>7</sup> Agradezco a Juliana Ferrari y a los integrantes de NuMiollo la información y materiales facilitados.



**Figura 19** - *Zuzu de seus anjos*, performance del Grupo NuMiollo. Foto de I. Diéguez durante la presentación ante el edificio de Rectoría de la UFBA, Salvador, Bahía, septiembre 2009.



**Figura 20** - Fragmento de la instalación construida al finalizar la performance: “Título: Vulnerabilidad/ Materiales: tierra, sangre, papeles timbrados, huesos, juguetes, tribunales, actor, carne humana, juguetes de plástico y ropa formal de padre/ Actores: General Adir Fiúza de Castro, General Humberto de Souza Melo, Coronel Hugo Flávio Lima da Rocha, Coronel Canrobert Lopes da Costa, General Dilermano Gomes Monteiro, General Alvir Souto y los legisladores: Dr. Henry Shibata y Antonio Valentin, entre otros/ Técnicas: prisión ilegal, seguida de amenazas, tortura y desapariciones de seres queridos, vejaciones, abusos de poder por el ejército, ocultamiento de informaciones por el Estado y exhumaciones/ La obra sigue en construcción hasta los días actuales (2009). Foto: I. D.

Otros creadores han manifestado radicalmente que construyen sus acciones desde afuera del arte, como intervenciones ciudadanas, como *situaciones* que interpelan el tejido social: “Se busca generar no obras sino situaciones a ser apropiadas por una ciudadanía que abandona así el papel pasivo del espectador para convertirse en coautora y regeneradora de la experiencia. Y de la historia misma” (Buntinx). Tal ha sido la postura del Colectivo Sociedad Civil, integrado por varios de los

más significativos artistas plásticos y *performers* peruanos, y que tuvo a su cargo la conceptualización y organización inicial del ritual público de lavar la bandera en la Plaza Mayor de Lima, en mayo del 2000, cuando Fujimori intentaba terceras reelecciones.



**Figura 21** - *Lava la bandera*, Lima, 2000. Foto: Revista *Caretas* [http://www.hemisphericinstitute.org/journal/1\\_1/vich.html](http://www.hemisphericinstitute.org/journal/1_1/vich.html).

Acciones como esas, que también inciden en el campo del arte pero que sobre todo proyectan su sentido fuera de los marcos estéticos, son *prácticas* que cuestionan la categoría de ‘obras’, trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos participativos, sin buscar legitimarse como producciones artísticas. La utilidad de este tipo de acciones, realizadas más como *traza ética* que como *trazo artístico*, no puede asociarse a ninguna pretensión redencionista, a ningún mesianismo reconciliador. Como ha dicho la artista colombiana Doris Salcedo, el arte no cura; tal vez nos provea de soportes simbólicos para construir espacios efímeros y alternos en los cuales respirar. Antes que un espacio de curación, estas acciones dentro y fuera del arte, son formas de revulsión realizadas más allá de las taxonomías genéricas; prácticas éticas que se configuran a través de determinada forma estética.



## Referencias

- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del Libro, 1969.
- BALANDIER, Georges. *El poder en escenas*. De la representación del poder al poder de la representación. Barcelona: Paidós, 1992.
- BATTISTOZZI, Ana María y VILLAR, Eduardo. Pintar la crisis. *Clarín*, n. 37, p. 6-8, 12 jun. 2004.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Arte y técnica del teatro. Madrid: Península, 1998.
- BRUGUERA, Tania. Texto s/t leído por la autora en el Encuentro del Instituto Hemisférico del Performance realizado en Bogotá en agosto de 2009. Material facilitado por la artista.
- BUNTINX, Gustavo. *Lava la bandera*. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en el Perú". Versión reducida facilitada por el autor. Perú, Lima. (Posteriormente el texto fue publicado en revista Quehacer n. 158 / ene.-feb. 2006).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla, 1963.
- FÉRAL, Josette. La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral. In: *Teatro, teoría y práctica*: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FINTER, Helga. ¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania. *Teatro al Sur*, n. 25, p. 29-39, oct. 2003.
- GRUPO NUMIOLLO. Pesquisa para performance. *Zuzu de seus anjos*. Apontamentos para a criação de um roteiro de performance. (Manuscrito facilitado por el Grupo).
- KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: La Flor, 1984.
- KIRBY, Michael. *Estética y arte de vanguardia*. Trad. Norma Barrios. Buenos Aires: Pleahar, 1976.
- LADAGGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- MARGOLLES, Teresa. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Pabellón México, 53 Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia. México: INBA; Barcelona: RM, 2009.
- MARTEL, Richard. *Art action: 1958-1998*. Québec: Intervention, 2001.
- MESQUITA, Ivo. *Panorama da arte brasileira*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil, 1995.
- ROBLES, Rosa María. *Navajas*. Culiacán: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, Ayuntamiento de Culiacán y Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.
- ROMERO BREST, Jorge. La crisis del arte en Latinoamérica y en el mundo. En: *Del Pop al Post*. Una antología sobre la plástica y la arquitectura occidentales de los últimos veinticinco años. Seleccionado y prólogo Gerardo Mosquera. La Habana: Arte y Literatura, 1993. p. 373-398.
- RUBIO, Miguel. *El cuerpo ausente* (performance política). Lima: Grupo Yuyachkani, 2008. Segunda edición ampliada.
- SANDOVAL, Rosemberg. <http://www.rosembergsandoval.com/mugre.htm>.
- TURNER, Víctor. *Antropología del ritual* (comp. de Ingrid Geist). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El proceso ritual*. Estructura y antiestructura. Madrid: Taurus, 1988.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura*. Usos de la cultura en la era global. Barcelona: Gedisa, 2002.